Black PANTONE rosu

TRIBUNA

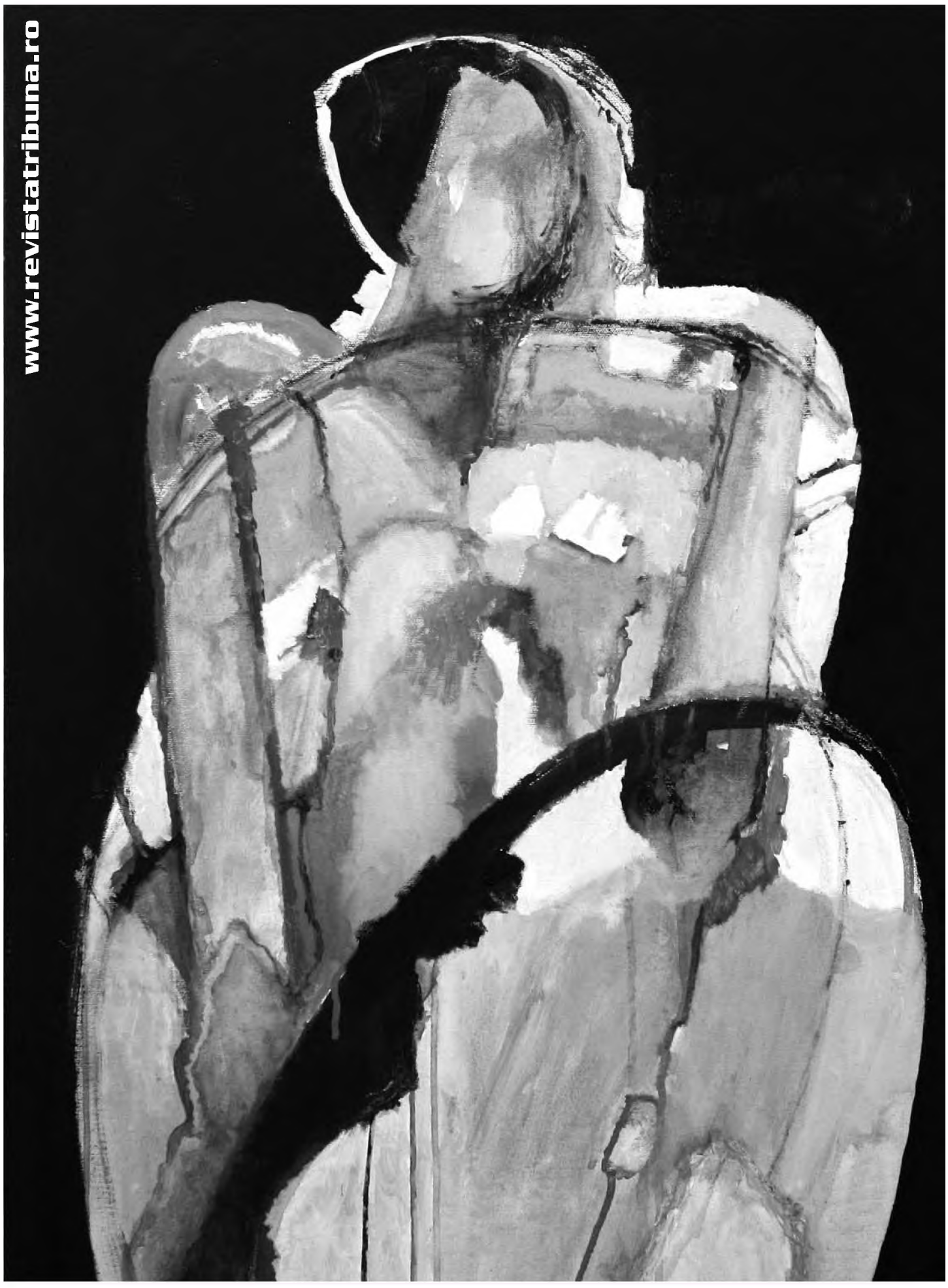
168

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 1-15 septembrie 2009

www.revistatribuna.ro



Premise medievale ale construcției europene

Florian Dumitru Soporan

Florentina Răcătăianu

Basarab Nicolescu. Știință și religie

De la monolog la dialog

Radu Țuculescu

Cu Mara prin Grecia...

Ilustrația numărului: Horea Cucerzan

Black PANTONE rosu

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L.G.Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour

revista presei culturale

Despre elite în era dinozaurilor

Claudiu Groza

Revista *Cronica* a început de curând publicarea unei serii de scrisori ale faimosului şi longevivului sculptor Ion Irimescu, adresate unor colegi de breaslă, prieteni sau contemporani pur şi simplu. Grupajul e realizat şi adnotat de Gh. Macarie, iar numărul 7/2009 al *Cronicii* găzduieşte cinci epistole ale căror destinatar e Iftimie Bârleanu (apărut greşit în titlu drept Ioan – sic!), şi el sculptor, fost elev şi prieten de familie al lui Irimescu. Scrisorile datează din anii 60-70 ai veacului trecut, pe când Ion Irimescu avea spre 70 de ani, iar pentru cei care l-au cunoscut pe artist abia la senectutea sa patriarhală – a trăit 102 ani –, spiritul acid de aici poate fi o surpriză. În 1968, de pildă, Irimescu ironizează spaima generală față de impactul asteroidului Ikarus cu Pământul, care ar fi provocat o catastrofă mondială. Victimă ironiei cade şi criticul de artă Petru Comarnescu, *persona non grata* pentru sculptor. Mare parte din conținutul scrisorilor se referă la chestiuni profesionale, dezvăluind o întreagă țesătură de intrigi şi jocuri de influență ale plasticienilor epocii pentru obținerea unor „comenzi de stat". Purtând amprenta momentului istoric şi a spiritului viu al marelui Irimescu, epistolele sunt un document cultural savuros şi remarcabil. Aşteptăm cu interes continuarea serialului.

„Procesul început la Bologna mi se pare că va ataca în mod grav spiritul umanist al culturii europene", conchide Viorica Patea, profesor de literatură la Universitatea din Salamanca, în *Arca*, nr. 4-5-6/2009. În interviul acordat Ilincăi Ilian şi lui Ciprian Vălcan, doamna Patea vorbeşte despre traducerile sale în spaniolă din Steinhardt şi Ana Blandiana, dar atrage atenția, într-un scurt paragraf încărcat de subtext, asupra „reformei" adoptate cu entuziasm şi fără rezerve de sistemul universitar românesc, care suferă deja de pe urma acestei decizii pripite. „Cred că reforma de la Bologna va provoca o criză a studiilor umaniste *care nu se pot măsura prin criterii de consum şi de marketing*" (s.m), atrage atenția Viorica Patea, cu experiența universitarului confruntat de câteva decenii cu „reformele". De notat că, într-un interviu din *Les Echos* citat în 24 august de agenția NewsIn, celebrul filosof Michel Serres face o radiografie a crizei mondiale în care sesizează că „Murim de-atâta creştere" economică, în timp ce educația e din ce în ce mai precară, iar universitatea, sistemul sanitar, ştiințele se află într-o profundă criză de peste 25 de ani. Serres deplânge lipsa accesului tinerelor generații la învățământul general de tip umanist, în consonanță, iată, cu opinia Vioricăi Patea. Privită astfel, din dublă perspectivă, tema pare şi mai demnă de aprofundat.

Tot din *Arca* vă recomand grupajul dedicat scriitorilor slovaci din România, studiul lui Dan Demşea despre activitatea cultural-politică arădeană a foarte tânărului Slavici, în anii 1882-1883, şi unul din aforismele lui Ciprian Vălcan: „Singura meserie potrivită pentru filosofii viitorului va fi aceea de culegători de vanilie. Teologii secolului al XXV-lea vor fi ingineri la Ferrari".

Câteva fragmente inedite din jurnalul lui George Pruteanu, dintr-un volum ce se pregăteşte, aflăm, publică *România literară* în nr. 33 din 21 august 2009. Însemnările sunt precedate de o notă a Ninei Pruteanu, care a făcut şi selecția, readucându-ne în memorie figura energică, pătimaşă şi sclipitoare a regretatului om de cultură. Aceste prime însemnări diaristice scoase la iveală din arhiva lui George Pruteanu par mai degrabă o *ars poetica* ce justifică miile de pagini de jurnal scrise de-a lungul vieții. Abia însemnarea de final se sustrage spiritului livresc şi uşor calofil al celorlalte, pentru a infuza ceva din realitatea înfrigurată a anilor '80, de când datează fragmentele publicate. Cu siguranță, un volum din jurnalul lui George Pruteanu va suscita interesul general, datorită enormei simpatii publice de care s-a bucurat acesta în timpul vieții.

Dacă tot scriam mai sus despre criza culturii umaniste, sensibil aşadar la subiect, descopăr în *Acolada*, nr. 7-8/2009, un text al Anei Blandiana ce pune în oglindă exact două atitudini care dau măsura *antagonismului* social dintre două maniere de existență culturală. Prima ar fi cea a informației *utilitare*, lesne de găsit pe motoare de căutare internetică şi astfel ignorată, câtă vreme nu trebuie memorată – exemplele Anei Blandiana sunt o grupă de studenți care nu cunosc secolul domniei lui Ştefan cel Mare ori al unui câştigător de concurs „Arhimede" care nu ştia cine a fost patronul premiului său. A doua manieră evocată de Ana Blandiana e una pe care aş numi-o *fundamentală*, a adolescenților participanți la şcoala de Vară de la Sighet, *Şcoala memoriei*. Tinerii din a doua categorie sunt o elită, cei din prima sunt *grundul* superficial al generațiilor pământeşti. Nu cred, spre deosebire de Ana Bandiana, că vina ignoranței o poartă *educatorii*, ci doar că ne confruntăm acum cu o realitate în care elitele României nu mai au aparența de clasă majoritară, cum credeam deunăzi. Iar dac-ar fi să identificăm un vinovat, acesta este *pragmatismul* postindustrialist evocat în alți termeni de Michel Serres. Provocarea civilizației ar fi acum, cred, supraviețuirea elitelor, într-o lume de dinozauri consumeriști ce-şi exagerează primejdios proporțiile, cum puncta tot filosoful francez. ■

Black Pantone 253 U

Un coșmar

Alexandru Vlad

Să zicem că vine Uniunea Europeană şi interzice corupția în România: de mâine. Sau mai rău – de astăzi. Ce s-ar întâmpla dacă un asemenea lucru ar fi posibil prin apăsarea unui buton, butonul albastru? N-o să-i simțim noi oare lipsa? Să zicem că Uniunea are inspectori incoruptibili, camere de luat vederi, agenți sub acoperire, adică tot arsenalul pentru a curăța aceste imense grajduri ale lui Augias care au devenit România de astăzi. Primul care ar avea un şoc ar fi omul de rând. Ar continua luni de zile să meargă cu banii la ciorap sau cu un plic pitit în buzunar pe la toate spitalele. Medicul, ştiindu-se supravegheat, refuză, ba mai mult – amenință pacientul că-l scoate afară din cabinet, că nu-l internează, că anunță paza de la uşă, că închide totul şi se duce acasă, suspicios că-i provocat şi jignit de moarte. Omul ar rămâne nedumerit şi cu îndoiala în suflet. O suferință în plus, s-ar putea spune. Ce înseamnă acest ritos refuz? Va fi el tratat cum se cuvine? A primit el rețeta cea mai eficientă, a fost el pe îndelete investigat, se poate baza pe diagnostic, pe bisturiu, pe radiațiile cu cobalt, pe evoluția sigură spre recuperare, pe concediile medicale, pe acea pensionare anticipată care a fost până mai ieri o soluție întotdeauna la îndemână? Ce va zice familia când va ajunge acasă cu banii în pumn: ai scrântit-o nenorocitule?!

Şi medicul la rândul lui? Ajuns acasă nu mai scoate ca de obicei plicurile pe care să le vâre discret în dulap. Bugetul de familie trebuie redimensionat. Maşina aceea din garaj nu mai vede săptămânal rezervorul plin. Reparațiile la casa de vacanță trebuie amânate până la calendele greceşti. Dacă se interzice mita, trebuie în compensație să se dubleze salariul. Cât o să țină toată porcăria aceasta, toată această incertitudine, tot acest provizorat? Nu mai poți fi sigur pe nimic, nu mai există nici o diferență între cel care are bani şi cel care n-are. Trebuie să fie la fel de corecți amândoi. Dar ce te faci când ajungi la poliție, la tribunal, la primărie? Omul care n-a dat mită merge de la primărie ca de la o casă pustie. N-ai cumva frustranta impresie că ți s-a luat cu japca ceva din specificul național? Şi pe urmă cu reflexele ce te faci? N-ar trebui cumva să te duci la psihiatru? Te pomeneşti că nici acesta nu ia mită! Ori poate avem un nerv care trebuie extirpat, ca acela pe care-l scoate dentistul înfăşurat ca o ață pe vârful instrumentului? Şi putem oare avea încredere că vecinul nu e cumva mai isteț ca noi? Poate el a reuşit să plaseze mita, ca mai ieri, aşa că poate spera la servicii mai bune, la aprobări, la promovări. Ce folos să ai relații, să ai verişori acolo unde trebuie, dacă aceştia nu pot mişca un deget?

Cei care dăm – şi cei care primim. Va dispare un liant care ne leagă de multă vreme laolaltă. Nu va fi oare o catastrofă? Iar faptul că nu ne putem şantaja reciproc nu va diminua aceasta coeziunea din colectivul ministerelor? Şi dacă dispare şpaga, dispare şi comisionul? Cum adică nu neapărat? Comisionul e legal şi se practică şi în Uniune? Ia te uită: cei mici şi slabi să nu mai practice, dar cei puternici au parte de mălai doar pentru simplul motiv că l-au botezat comision? Păi atunci să generalizăm comisionul aşa încât să-l putem practica şi la primărie sau la spital. Inspectorii să ia comision un 10% din valoarea autorizației de construcție, ca să putem construi liniştiți. Să punem cărămidă pe cărămidă şi să nu ne trezim cu tot felul de inspecții pe cap, care să ne verifice la amănunt şi să ne pună bețe în roate. Şi dacă nu mai plătim posturile din ministere şi funcțiile din parlament, oare nu scade automat valoarea leului? A calculat cineva toate aceste efecte colaterale? Care va fi dinamica derulării contractelor? Pe ce bază se vor mai returna sumele plătite ca TVA? Sau nu se vor mai returna, vor fi pur şi simplu înghițite de sistemul cel nesățios? N-a fost mita până acum enzima care a facilitat viața noastră economică, ritmul de creştere? Să renunți la asta s-ar putea să fie mai rău decât să te laşi de fumat. şi tot atât de greu! Mai bine ar fi poate s-o luăm ceva mai uşor: o zi fără mită. Şi cel mai bine ar fi ca aceasta să cadă într-o duminică, sau în careva din sărbătorile legale. O trecem în calendar şi ne felicităm reciproc.

■

Poate stîrni uragane o picătură-n oceanul de pixeli?

Ștefan Manasia

contraeditorial

Nu mă omor după bloguri. De multe ori nu le pot citi nici pe cele recomandate de prieteni inteligenți. Pe de altă parte, nici nu le consider atît de nocive pe cît le-nfierează Cassandrele culturii-române-de-hîrtie. (Portret robot: intelectual, părul coliliu, aerian în internautică, dornic de o tectonică înghețată şi-n timp suspendată...)

Mă feresc de blogurile sportive: Cosaşu nu mai e ce-a fost, CTP-ul muşcă din ramele rachetelor de tenis iar TRU bate cîmpii cînd te-aştepți mai puțin. M-am lepădat şi de blogurile iubitorilor de cărți: conformişti, comozi şi superficiali, nu o dată gracili ca o familie de Cro Magnoni, deşi au ales mediul ăsta – nu-i aşa? – tocmai pentru *a fi* (sau măcar *a părea*) altfel.

Ştiu, mi-ați putea spune, în zilele noastre *merge şi-aşa*.

Prea multe costume cu textură şi culori rigide ne-au înspăimîntat copilăria.

Prea multe discursuri periate, lemnoase, pedagogice ne-au scîrbit pînă şi de ceea ce-ar fi trebuit să ne placă.

Pe hîrtie, totul devine lesne controlabil şi imputabil. Static. Condamnat la acarieni şi mucegai – asta în cazul fericit că un bunic bibliofil sau o instituție ce nu şi-a pierdut de tot apetitul adaugă, încă, raft după raft. Ecranul (sau ce-o mai urma) oferă, la schimb, mobilitate şi ingenuitate. În curînd, parfum. De fapt, mobilitatea şi ingenuitatea astea, spontaneitatea şi libertatea sînt tot atît de iluzorii şi controlate de propriul lor mecanism, de propria lor cauză. Încurajează gregarismul şi stupiditatea (Aici s-ar cuveni, poate, să amintesc şi secta scîrboasă *a postumanilor*, a celor cărora un petic de grădină le pute, pe cînd ecranul, ei bine, ecranul...)

Unii poartă tricouri negre mulate, imprimate cu dragoni aurii pe piept. Alții, blogomanii,-şi ilustrează postările cu o imagerie dark, nekro, suprarealistă, roz, kinky ş.a.m.d.

Bloguri despre secretele bucătăriei şi creşterea peştilor disc.

Bloguri arțăgoase şi bloguri emo.

Ale analiştilor şi analistelor.

Bloguri de life-style vs bloguri ale fanaticilor lui Philip K. Dick (printre puținele pe care le iert, le tolerez şi le recomand).

Şi, da, ine-fuckin'-vitabil, blogurile slinoase ale politicienilor cu zîmbet de porțelan – domenii pe ogorul cărora-şi bulesc neuronii escadroane de specialişti în IT.

Bloguri ale răniților în dragoste: toți caută intelectuale serioase, pînă-n 40 de ani, admis şi văduve, 90-60-90.

Bloguri ale tăticilor entuziaşti (pe tema asta, prietenul meu Radu Vancu, minunat critic literar, ar mai putea susține un doctorat).

Bloguri pornografice vs blogurile paranormalilor.

Al unui poet postsuprarealist şi pisicofil ce pare – totdeauna – să poarte măştile şi perucile inspectorului Clouseau.

Pe toată viermuiala asta, ieşită din cornul abundenței al vreunui berbec dement, redacția mă somează să lipesc şi blogul meu. O picătură – deocamdată inodoră, incoloră şi insipidă – în oceanul de pixeli. Voi ce ziceți, pas?

■

Black Pantone 253 U

„...câte n-au fost prea devreme în viața mea”

Octavian Soviany

Constantin Virgil Bănescu
acelaşi cer ce nu e
Bucureşti, Editura Vinea, 2006

De la bun început, poezia lui Constantin Virgil Bănescu se singulariza prin aerul ei oarecum atemporal, ca şi cum, întorcând spatele nu numai inovațiilor poetice de ultimă sau penultimă oră, ci şi „realului” contemporan, care îi preocupă până la obsesiv pe autenticiştii promoției, poetul ar fi încercat să se fixeze într-o zonă a arhetipurilor, căutând un fel de limbă primordială a poeziei, care să aibă rigoarea gramaticilor sanscrite. Ceea ce a făcut, din el şi din textele sale, nişte apariții surprinzătoare în tabloul de grup al liricii 2000, căci aşa cum omul se diferenția prin gestică, prin vestimentație, prin lecturi, dar mai ales printr-o gravitate precoce, prin felul său de a-şi lua în serios textele şi de a se lua în serios pe el însuşi, de toți colegii de generație, poezia lui ocoleşte drumurile comune, delimitându-şi un teritoriu de unde toate semnalele actualității au fost îndepărtate cu grijă şi unde domneşte arhetipalul. Dacă în volumul lui de debut, *câinele, femeia şi ocheada* (editura Timpul, 2000) predominau poemele „de viziune” cu îndepărtată rădăcină rimbaldiană, ultima sa carte de poezie, *acelaşi cer ce nu e* (Editura Vinea, 2006) aduce un plus de lirism, un discurs mai interiorizat, deschizându-se cu poeme de dragoste, care încearcă să configureze stări de extaz, trăiri aurorale, pe al căror parcurs femeia devine o epifanie a elementului luminos: „mă trezesc şi vreau să mă întorc în somn/aşa cum vreau să mă întorc în tine//afară e frig//covorul din bucătărie se ridică puțin//ai cele mai frumoase orgasme/şi mă faci cel mai frumos cu orgasmele tale//orgasmele tale sunt nişte păsări tinere//ce dau din aripi în creol deasupra patului nostru//mă trezesc şi mă luminezi mai mult decât ziua//mă luminezi tot timpul/şi timpul e tot al luminii tale” (*Zia. Mă luminezi*). Acum Constantin Virgil Bănescu imaginează ritualuri amoroase pline de solemnitate, care fac din femeie obiectul unei adorații cvasi-religioase, erotica tinzând, în felul acesta, să se convertească în mistică: „umbra mănâncă soare şi aici//e vânt cald//mă gândesc că mă aştepți/că facem cu rândul la venirea unuia către celălalt//Azi vin eu la tine//m-ai îngenuncheat în aşa fel încât să mă pot ridica singur/şi m-ai îngenuncheat din nou/şi nu m-ai mai lăsat să mă pot ridica fără tine//vântul suflă cald//gura ta e o rodie muşcată de mine până s-a făcut gură/singura gură din care-mi mai trag sufletul” (*Zia. De peste jumătate de zi*). Căci erosul are în aceste poeme aspectul unui „motor divin”, este, ca la Platon, forța ce alimentează toate elanurile ascensionale, identificânu-se cu dorința de a intra în comuniune cu aspectele suave ale materiei, cu fascinația pentru tot ce e pur, diafan sau scapă, pur şi simplu, de sub acțiunea energiilor gravitaționale: „îmi amintesc visul acela/de la cinci ani/când mă trezeam/în camera copilăriei mele/(cameră pe colț friguroasă fără pereți dubli/la etajul al treilea)/şi căutam aerul/aerul de-afară/de-afară de tot//mă ridicam din pat/(pat dublu triplu cvadruplu înmiit de la o vreme)/ieşeam din apartament/şi începeam să cobor/spre aer/aerul de-afară/ de-afară de tot//deodată/îmi dădeam seama/că aş ajunge mult mai uşor/la aer/aerul de-afară/ de-afară de tot/dacă m-aş întoarce în cameră/şi aş sări de la fereastră/în iarba luminoasă din fața blocului//aşa că mă întorceam în cameră/şi săream de la fereastră/în iarba luminoasă din fața blocului” (*camera copilăriei mele*). La capătul unor asemenea reverii, moartea însăşi e exorcizată, golită de încărcătura ei de morbid, transformându-se într-un triumf al luminii, în timp ce drumul ființei spre moarte devine o fugă spre alb, aducând revelația albeții superlative: „trăiesc/şi continui să trăiesc/şi mă voi ridica deasupra sertarelor pline/şi de acolo voi privi toamna//numai cu tine Zia//numai cu tine voi fi/printre razele soarelui portocaliu ca inima ta//numai cu tine Zia//voi mai privi toamna//numai cu tine mă voi întoarce numai acasă//numai cu tine voi vedea albeața deplină/ a ultimei zile//şi atunci dintr-un pahar cu vin/va ieşi un nou pahar cu vin”(*Zia. numai cu tine*). Acum femeia sanctifică, este o prezență spiritualizată, care posedă, ca în lirica trubadurilor, numai zâmbet şi numai privire, constituind o sursă perpetuă de lumină: „mă bucur de surâs/surâd şi eu//mă întreb/de ce nu e nimic mincinos/în grădina ochilor ei/în grădina ochilor ei//nu-mi răspund//mă bucur de surâs/surâd şi eu//mă apropii de ea/îi ating aerul dimprejurul feței//mă bucur de surâs/surâd şi eu/surâde şi surâsul” (*surâsul*).

Nu li se poate contesta desigur unor asemenea texte candorea de pictură prerafaelită, chiar dacă uneori ele sunt pândite de primejdia alunecării în manieră şi pot deveni suspecte de angelism; dar cu adevărat interesantă şi convingătoare e poezia lui Constantin Virgil Bănescu atunci când din spatele trubadurului care are voluptatea prosternărilor amoroase se face vizibil un dublu tenebros, sceptic, de o paroxistică luciditate, care descoperă, în profunzimea plămadelor sufleteşti, lucrarea pulsiunii de moarte şi percepe chemarea insinuantă a golului: „s-a întors în mine/golul intrat prima oară în mine/într-unul din microbuzele/Târgovişte-Bucureşti-Târgovişte//m-am întors în el/s-a întors în mine/la fel cum l-am cunoscut/liniştit şi imens//liniştit şi imens m-am întors în el//plutesc liniştit în el/şi ştiu că el rămâne lumea//sunt în camera lui Feg/şi plutesc liniştit în golul meu/şi ştiu că nimeni nu mă poate atinge/dacă nu mă atinge cu toată pielea” (*în camera lui Feg*). Din acest moment, stările de jubilație sunt înlocuite de colapsul energiilor vitale, de sentimentul acut al trecerii timpului şi de o accentuată oboseală existențială: „la 23 de ani de viață/nu mai am ce să scriu pînă mor//şi e viață azi//e gura mea deschisă în fața morții gurii mele/e soare peste foc//e tot ce-aş mai scrie/dacă aş mai avea ce să scriu până mor//e pielea cea mai întinsă a zilei//e ziua în care mor//ziua în care mor e încă o zi de viață” (*ziua în care mor*). La rândul său, discursul amoros se învolburează (câştigând în substanță), iar lipsa de comunicare se insinuează între cei doi parteneri, fiecare cu alt destin cosmic, care şi-au pierdut disponibilitatea pentru cuvânt: „văd mațe goale mațe pline/şi e totuna//văd mațele iubirii noastre în noi şi pe podea/şi e totuna//cu o tăcere înverşunată rămâi lângă mine//nu răstorni nimic/nu spui nimic//te uiți peste zi ca peste o mocirlă în flăcări/şi înverşunată aştepți să-mi ucizi blândețea//blândețea mea va fi cu tine/şi dacă o vei ucide” (*blândețea mea*). În felul acesta, poezia lui Constantin Virgil Bănescu îşi pierde în totalitate candorile paradisiace (de le va fi avut cu adevărat), viața e „de pe o clipă pe alta”, iar moartea amânată de la o clipă la alta de o ființă agonică, bântuită de reverii thanatice, implorând parcă naşterea întru neființă: „nu mai ştiu din ce e făcută viața//nu mai ştiu din ce e făcută viața mea//azi-noapte m-am visat din nou/cu mama şi tata/ în pădurea de primăvară cu mulți copaci căzuți//mama era supărată/ca întotdeauna/pe ea pe tot ce era împrejurul ei/şi pe tot ce ieşea din ea împrejurul ei//tata scotea iarbă din pământ/şi o întorcea cu fața în jos”.

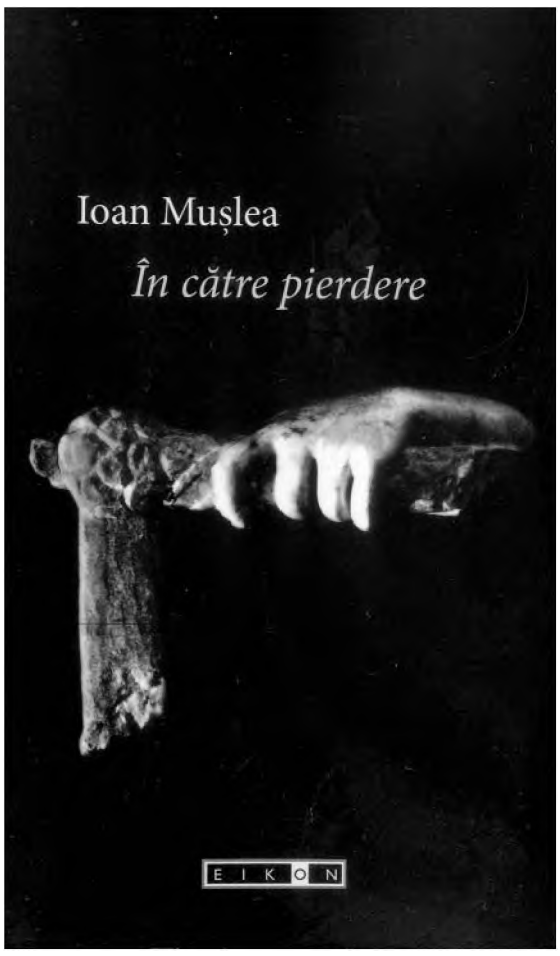
Prins astfel între chemarea paradisului şi cea a infernului, poetul balansează undeva între viață şi moarte, bine şi rău, damnare şi mântuire, iar efortul de a rezista pulsiunilor tenebroase pare parcă tot mai anevoie de susținut, aşa că, în cele din urmă, totul s-a isprăvit cum s-a isprăvit. Când mi-a fost prezentat, în urmă cu ceva timp, de Cezar Ivănescu, încă nu ieşise bine din adolescență, dar avea expresia unui bărbat de cincizeci de ani. Odată cu Constantin Virgil Bănescu dispare dintre noi unul din sufletele frumoase ale poeziei. S-a dovedit la fel de precoce în moarte ca şi în viață, ca şi în literatură. Singur a spus-o: „e prea devreme/dar câte n-au fost prea devreme în viața mea.”

■

Black Pantone 253 U

O lume nu prea confortabilă

Anca Ursa



Ioan Muşlea
În către pierdere
Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2009

Ioan Muşlea e unul dintre personajele uşor recognoscibile ale mediului cultural clujean. Figură patriarhală, implicat într-o multitudine de evenimente, jurnalist, poet, cinefil, autor de interviuri şi documentare, se dovedeşte o omniprezenţă generoasă şi agreabilă. Formaţia tehnică de inginer sau responsabilităţile admnistrative de pe traseul biografic par mai degrabă surse de documentare decât vocaţii autentice.

Volumul *În către pierdere* nu e o doar o plachetă, ci adună mai bine de 100 de poeme, unele publicate deja în revistele culturale, altele inedite. Din această alăturare se desprinde o viziune coerentă asupra lumii, cu linii de forţă precise. Nu vă aşteptaţi ca universul liric al lui Ioan Muşlea să fie unul idilic, senin, de împăcare cu lumea şi cu ceilalţi. Dimpotrivă, majoritatea textelor configurează o bolgie la limita dintre percepţie şi proiecţie, angoasantă şi fascinantă deopotrivă.

Firul roşu al volumului e constituit din câteva teme recurente: Realul, Umbra, Ambra, Dumnezeu, moartea, carnavalul, textul. Un poem-confesiune, cum e *Blues* vă poate introduce într-un inventar programatic relevant şi vă ajută să vă ajustaţi aşteptările de atmosferă: „Poate că astăzi ar fi trebuit să încep/ un al treilea imn despre Ambră,/ un al patrulea text despre Umbră, cum şi/ al cine ştie câtelea poem infestat de Real/ ori să reiau obsesia mai veche, cea cu vânzarea/ sau – mai ştii? – povestea iscoadelor... " Să le luăm pe rând.

Cel mai des întâlnit topos e acela al Realului, în funcţie de care se structurează majoritatea axelor semantice. Dorit, urmărit, ghicit, Realul e un fel de Fata Morgana niciodată atinsă. Teritoriu al autenticului, el pare să solicite eforturi de căutare uriaşe, dar eşuate constant. Ca într-o iniţiere pe dos, ţinta se îndepărtează sau interpune între ea şi privitor ceaţă, ferestre murdare, clisă, întuneric, adică bariere ontologice de netrecut. Atâta timp cât omul rămâne în afara graniţelor realului, substanţa lui e derizorie şi identitatea doar schiţată: palmele fără linii „frământă/ bezmetice, doar clisa, noroaiele dintru Real/ şi bâjbâie, îl caută'n van, orbecăind (...)/ fără să poţi/ pricepe în ce fel,/ prea multe se pierd/ de-a binelea'n ceaţă/ de-a pururi" (*Mâzgă şi ceaţă*). Atunci când inaccesibilitatea devine insuportabilă, „spectatorul" se străduieşte să-şi justifice existenţa inventând Realul după propria măsură: „îl încropim din ape stinse, stătute/ din jocuri defuncte şi vise,/ coşmare, crâmpeie schiloade,/ dând iarăşi în somn.../ deopotrivă, toate, sterpe alcătuiri,/ parşiv încâlcite,/ răsfrângeri al memoriei" (*Atelier*). Durata se prăbuşeşte pentru că nu-şi găseşte rostul într-un univers al stagnării bălţoase, al nedevenirii. Două simboluri susţin dinamica spaţiilor descrise: *Umbra*, etichetă a lumii de la marginea Realului şi *Ambra*, centru ideal al lumii visate, neatinse, dar ghicite prin text.

Golită de sens, lipsită de repere ale Realului, existenţa cotidiană intră sub incidenţa unui carnaval coşmaresc. Personajele reprezentative sunt irozii unui colindat invers: sensul sacru al punerii în scenă e compromis şi rămâne doar ideea de interpretare a unui rol, într-o piesă de teatru în care toţi suntem marionete zgomotoase şi opace: „irozii molfăie aiurea parabole/ gângave, sărace, rostiri încâlcite,/ oraculare, caprele clămpăne,/ schiaun' şi latră. (...)/ uriaşe fotografii mişcate, mult subexpuse, trucate într-o doară, lipite/ cumva la repezeală şi pare că voit stângaci,/ pătate cel mai adesea şi vălurite aiurea" (*A început chiolhanul*). Cum se vede, elementele auditive sunt traduse în imagini vizuale, dar rămân în acelaşi registru al lipsei de comunicare şi al dizgraţiosului. Când irozii trec din imaginarul mai amplu al condiţiei umane în acela mai concret al imediatului socio-politic, infernul conturat este şi mai angoasant: „ai să pricepi în ce fel/ s'a'nstăpânit un soi de foşgăială,/ lăsând-o să urce duhoarea,/ ţipătul,/ din care – odată sparte – se desprind,/ te podidesc/ strigările, harţa şi cearta, strident preamărind/ şi cu detalii, cu amănunte (*croustillantes*...)/ lansarea promoţională'n talcioc, la tarabă a mega/ vânzării/ de frate, de sine..." (*Che te dice la patria*). Virulenţa peisajului naţional aminteşte de satira aspră din *Scrisorile* eminesciene în poezii ca *Antichităţi, Surparea duratei, Lamento, Faţade găunoase*.

Dacă duritatea limbajului din poeziile citate mai sus conotează intertextual şi *Blestemele* argheziene, mai există un motiv de invocare a autorului *Florilor de mucigai:* raportul zbuciumat cu divinitatea, materializat – deloc surprinzător – într-o suită de psalmi. Invocaţiile evoluează de la revolta modernistă împotriva cerurilor goale până la rugăciunea tandră pentru salvarea a ce mai poate fi salvat. Poate cel mai dur tablou al credinţei este în *...ultreia* unde pictura bisericească, schimonosită, pare o metaforă a golului din centrul creştinismului, şi anume Învierea ratată. În *Geamătul* fântânile sunt ferecate din cauza jerfelor interminabile aduse zeilor vicleni. Miturile biblice sunt reinterpretate în aceeaşi gamă a ororii condiţiei umane, total abandonate urâtului. De exemplu în poezia *Ceva ca un ghem* omul arhetipal muşcă din mărul adamic, dar dă de ghemul de viermi „al vânzării de frate". Îngerii din *Magnificat/fallen angels* apar într-o viziune scabroasă, opintiţi, neputincioşi, clovi, asistând impasibili la omorârea pruncilor de către Irod. În contrast cu „harţa" invocată mai sus, uneori încrederea în divinitate ca singură soluţie salvatoare emoţionează: „şi câtă mai e, lumina, ca s'o alegi/răstoarnă-o şi de la capăt, o ia de la început" (*Psalm 4*) sau „Ajută-mă, Doamne,/ căci nu mai pricep mare lucru/ şi'ncep să mă tem" (*Psalm 5*).

Între golul conturat de versurile citate mai sus şi „golul textului", poetul se trezeşte meşteşugar – din nou arghezian! – al cuvintelor care ar trebui să facă o punte între Realul visat şi eul dezabuzat. În *Coşmare*, sunt bâjbâite, adulmecate, pipăite, încercate ca să releve adevărul şi vechimea autentică. Drama existenţială e dublată de drama textuală, atunci când cuvintele ascund la rândul lor un hău angoasant: „Cuvintele-s calpe şi mint; şi iarăşi se tulbură,/ se-amestecă totul, doar golul rămâne,/ hăul din text." (*Anamorfoza*). În sfârşit, atunci când hăul pare uitat, suprafaţa aduce prompt o oglindă a hăului: „poemul cară cu el anevoie/ trudnic buluc/ de lovituri, gunoaie ori şoapte/frânturi de texte străine" (*Psalm 3*).

Dincolo de influenţele amintite, e evident că Ion Muşlea are o voce personală bine conturată, cu o lume originală. Şi raportat la expresie se poate decela o individualitate clară. La nivelul cel mai de suprafaţă, se vede întoarcerea programatică spre o zonă veche a limbii, prin folosirea constantă a apostrofului, a arhaismelor de tipul „am purces", „mânuri" sau a formelor verbale inverse – „ghicit-am", „tăcerea siluit-o-am". Exprimarea uşor retrogradă are justificare în semantica textelor, e încă o încercare de întoarcere spre o perioadă revolută a lumii cu sens, a Realului palpabil. Altă marcă a poemelor o reprezintă aspectul de bruion, de text postmodern încă nedefinivat, pe cale de a se face. De multe ori poemele dau variante alternative de sens (ex: „mă/ne pătrundă", „ca să mă sperie/tem"), ca şi cum cititorul ar participa activ la un text încă nedzlipit total de masa lingvistică informă. În aceeaşi *neterminare* intră şi comentariile mucalite sau dezamăgite, uneori intertextuale, puse în paranteze. În sfârşit, trebuie subliniat rolul grav şi greu acordat prepoziţiei în poeme. Acolo unde orice realitate este ocultată sau hidoasă, prepoziţiilor li se dă o încărcătură ontologică de poduri între lumi, devenind ele însele – şi implicit procesul de trecere – până la urmă singura realitate accesibilă. Titlu e relevant: *În către pierdere* nu este până la urmă nici lumea imediată, nici pierderea iremediabilă. Dar e un sens descendent care lasă receptorului o tristeţe nedefinită.

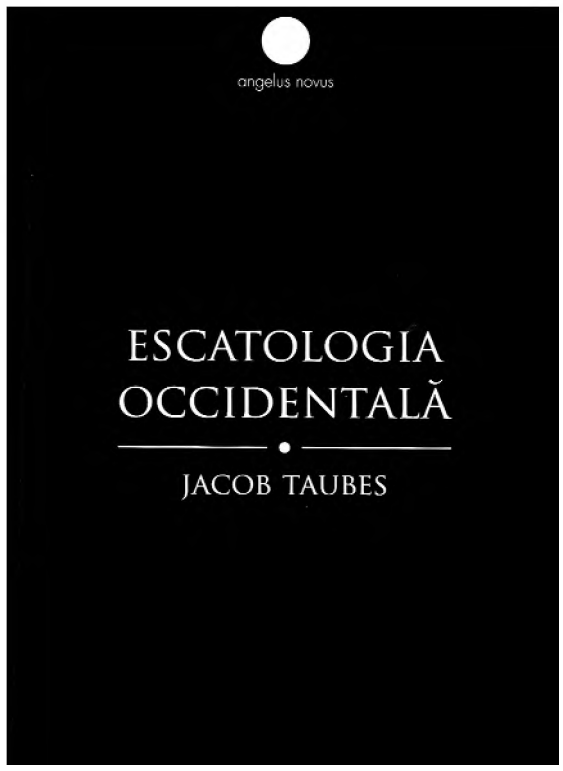
Până la urmă nu există o lege că trăirea artistică trebuie să fie una pozitivă. Atâta timp cât textul te trage în el, te pune pe gânduri şi te face să trăieşti intens o stare, fie ea nelinişte şi tulburare, înseamnă că şi-a făcut datoria pe deplin.

■

Black Pantone 253 U

Jakob Taubes și literatura apocaliptică

Vianu Mureșan



Nu-i de mirare că numele lui Taubes n-a trecut prea des prin urechile noastre, măcar a celor care stăm tot timpul cu ele căscate în cele patru zări ascultând murmurele vânturătorilor de idei. Nu-i de mirare, spun, pentru că nu prea are scrieri, iar referința la texte mă obligă să mă corectez, numele lui n-a trecut prea des pe sub ochii noştri şi, spre consolarea ignoranței noastre, înainte să ne fi pomenit cu o carte de-a lui în față nici măcar nu
i-am simțit lipsa. Iată un adevăr amar, orice ar scrie cineva, orice idei sau mesaje ar încerca să împărtăşească lumii, este posibil ca lumea să-şi continue mersul împleticit printre iluzii şi certitudini fără să sufere, în neştiința ei, că nu i-au parvenit acele noutăți. De fapt, în orice moment, oriunde am trăi ne compunem viziunea culturală din fragmente, clişee şi locuri comune, din ierarhii arbitrare şi valori de conivență scăpând din vedere cele mai multe idei, cele mai multe opinii, pe cei mai mulți operatori intelectuali existenți în lunga şi complexa tradiție culturală umană.

Aşa se face că, de pildă, un autor cunoscut, chiar canonizat într-un spațiu cultural nouă să ne fie complet străin, să ne rămână străin pentru totdeauna ori să-l descoperim într-un moment când anacronismul ni-l face ininteligibil ori inutilizabil. În baza acestei alegații s-ar putea considera că orice autor nou este în plus, vine pe un teren deja ocupat de alții, buni, răi cum or fi, dar deja stăpâni peste pivnițele culturale, pe care le păzesc cu vigilența geloasă a unor chelari, nedoritori să-mpartă cu neaveniții prețioasele vinuri. Aşa şi este, un autor nou e în plus şi nedorit, ca şi copiii din flori, însă asta e valabil numai din perspectiva contemporaneității stricte. Venirea lui, neaşteptată, nedorită, s-ar putea să schimbe totuşi mai mult sau mai puțin, uneori neglijabil, alteori radical relația de stăpânire a autorilor în raport cu bunul cultural, adică să disloce vechii stăpâni, să se impună, să schimbe înseşi criteriile de autoritate. Dar să decidă asta este numai privilegiul posterității, a cărei sarcină majoră este mereu revizuirea critică a întregii moşteniri culturale, repopularea panteonului marilor creatori pe care uitarea îl goleşte de busturi, ajustarea diagramei ideilor-pivot.

Nu este cazul lui Taubes, adică să fi constituit un nume de neocolit într-un domeniu sau într-o perioadă, însă nici nu s-ar putea spune că e unul total neinteresant. Să ne referim la el prin perspectiva cărții, unicei cărți scrise şi publicate antum, care a fost inițial o disertație, susținută în 1947 la Zürich, tradusă în română de Maria Magdalena Anghelescu şi publicată de editura clujeană Tact, carte ce se numeşte *Escatologia occidentală* (apărută în 2008). Vizavi de aceasta mă întreb, apariția în limba română la peste şaizeci de ani distanță este relevantă pentru ceea ce conține sau doar pentru evaluarea profilului unui autor? Adică, este o carte din care aflăm ceva ce nu am fi putut afla de nicăieri din literatura existentă la acest moment, ori este numai o dovadă a bunei asimilări de către cineva a unei teme importante în cadrul morfologiei culturale occidentale, cum e tema apocalipsei, respectiv escatologiei? Chiar dacă nu e întru totul lămuritor, autorul postfeței, Martin Treml, identificând sursele şi influențele trage o concluzie vrednică de ținut minte, pentru ajustarea aşteptărilor noastre la conținutul propriu-zis al cărții: „Escatologia occidentală *poate fi calificată nu atât ca un plagiat, cât mai degrabă ca rodul unei lecturi de-a dreptul fără măsură, dacă aruncăm doar o privire asupra cheii care descifrează notele în final, în care sunt citate marile opere occidentale de teologie, filologie şi de istoria religiilor, sub a căror acțiune – evident magică – a fost compusă această operă: lectura ca tehnică extatică, transa ca mod de reflecție. Iată, poate, din ce motiv Taubes nu a mai putut compune în viața lui nicio altă carte. Cel puțin la fel de important pentru* Escatologia occidentală *ca Jonas (şi Löwith, şi Balthasar), este Ernst Bloch, iar în raport cu acesta putem încerca să depistăm un nou element comun al lui Taubes şi al surselor sale, altul decât frecventa comuniune textuală. Acest element este accentul.*" (p. 274)
Reformulând, cartea este o bună lucrare de disertație, care rămâne însă tributară ca idee şi stil (accent) unor teologi şi filosofi ai culturii, foarte influenți în interbelic.

Aşa stând lucrurile, cartea e mai importantă prin referința ei la autor decât la tema tratată, exprimând înainte de toate nivelul de asimilare şi redare a motivului apocaliptic în mitologiile păgâne, iudaism, creştinism, gnosticism şi filosofia tradițională europeană la care a ajuns Taubes, o performanță şcolărească, iar nu o inovație interpretativă, sinteza unor analize deja elaborate de precursori foarte avizați şi competenți, cum sunt cei pomeniți de Treml, la care s-ar adăuga obligatoriu O. Spengler. O atare întreprindere îşi are oricum locul şi importanța ei, câtă vreme nu mai poți citi toate sursele unei teme mari, nu poți urmări toate filoanele culturale ale unei posibile sinteze. Oriunde ne-am găsi cu studiul, în orice domeniu al culturii este nevoie de sinteze, elaborări anterioare şi idei oarecum prefabricate. Cu astfel de preluări ne putem angaja într-un studiu personal, cu condiția să depistăm texte sau idei neintroduse în circuitul cultural în speranța că vom avea ceva de spus. Cartea lui Taubes nu poate fi ocolită de către cei ce n-au avut acces la sursele lui ori n-au răgazul unei explorări mai curajoase a domeniului, care în ultima jumătate de secol a adus cercetări academice dintre cele mai valoroase, dacă ne-am gândi numai la Stephan Hoeller, Justo González, Karen King, Hans-Joachim Klimkeit, Bentley Layton, Cristoph Markschies, Elaine Pagels, Simone Petrement, Jeremy Puma, Kurt Rudolph, Kenneth Wapnick, Williams Michael, U. Bianchi, I. P. Culianu. Este un semipreparat foarte bun pentru începători, dar nu mai mult.

Acum să vedem, totuşi, care sunt pilonii de susținere, care e arhitectura şi către ce orizont tinde cartea. Consider că asumpția fundamentală a lui Taubes este extrasă din gnozele şi filosofiile care predică declinul cosmologic şi antropologic al lumii (mandeism, iudaism, creştinism, maniheism, platonism şi neoplatonism, augustinism, ioachimism, lutheranism etc.), menținând în antiteză ideea perfecțiunii ordinii divine. În toate aceste doctrine, unde mitul, speculația teosofică şi filosofică, morala sunt amestecate găsim schema dualist antinomică în care imperfecțiunea şi corupția lumii – cauzate fie de-o proastă întocmire originară (miturile Demiurgului rău), fie de un eveniment nefericit echivalent căderii în păcat – califică un tip de spațio-temporalitate căreia i se opune perfecțiunea şi incoruptibilitatea ordinii divine, care are şi sarcina de-a interveni într-un moment istoric oarecare, *kairos*, pentru a salva omenirea. Apocalipsa ca gen literar este tocmai semnalarea corupției mundane, adică o formă de diagnoză, profeția sfârşitului lumii odată cu care Răul îşi pierde suportul substanțial, precum şi indicarea unei posibile salvări într-o *„lume Nouă"*, *„cer Nou şi pământ Nou"*. În situația coruptă, destructibilă a lumii, omul creat de Dumnezeu, în integralitatea lui sau măcar spiritul acestuia este un damnat, un străin, cineva care nu se află la locul lui. Acest sentiment al străinătății omului în lume, sufletului în trup, vieții în timp, adevărului în cuvinte domină toate literaturile apocaliptice: *„În mediul apocalipticii răsună pentru prima dată tema înstrăinării de sine. Străinătatea este primul mare cuvânt fundamental al apocalipticii şi este cu totul nou în istoria discursului omenesc în general. Cuvântul fundamental al străinătății şi tema înstrăinării de sine străbat întreaga literatură apocaliptic-gnostică. «Omului străin» mandeist îi corespunde «Dumnezeul străin» al lui Marcion şi «Dumnezeul necunoscut» al gnozei, «Cel ascuns» din apocalipse şi, în fine, acel* panton epekeina, *cel de «dincolo de toate» din filosofia neoplatonică. O cheie a caracterului apocaliptic-gnostic poate fi formula: Dumnezeul mandeiştilor, al lui Marcion şi Plotin este unul. Temeiul comun este înstrăinarea dintre Dumnezeu şi lume şi, odată cu ea, înstrăinarea de sine a omului."* (p. 34-35).

Acest antinomism al înstrăinării, sentimentul dezamăgirii cosmice, deprimarea metafizică, precum şi convingerea că omul e aruncat în timp sunt motive atât de răspândite în sistemele dualiste, încât e foarte dificil de stabilit o origine absolută într-un spațiu sau o cultură, ele regăsindu-se cu aceeaşi acuitate expresivă în doctrinele vechi persane, în iudaism, în mitosofia orfico-pitagoreică, în platonism şi neoplatonism, în toate gnozele de extracție creştină sau sincretice. În lipsa controlului istoric asupra motivelor amintite, Taubes este convins că ele țin de structura mentală, derivă din matricea culturală a unor comunități umane care s-au desprins de modelul mitologic al veşnicei reîntoarceri. Aceasta e marea noutate în plan cultural şi religios, trecerea de la existența naturală la cea istorică, de la veşnica reîntoarcere la unicitatea orientată a vieții ce se configurează ca arc în timp, drum ireversibil şi neiterativ dinspre momentul

Black Pantone 253 U

creației înspre apocalipsă şi salvare. În această schemă nouă, istorică, sentimentul dominant este libertatea, ce înlocuieşte fatalitatea apartenenței la destinul naturii, specifică viziunii mitologice, iar metoda acțiunii în raport cu timpul este cea dialectică. Desigur, sensul libertății nu poate fi decât unul foarte restrâns într-o lume în care sentimentul cel mai acut este înstrăinarea, starea de „aruncat", „exilat", anume libertatea de-a alege a fi conform cu Legea revelată şi planul izbăvirii, sau a fi indolent, sceptic ori rebel, ceea ce implică, în acel sistem, riscul pierderii definitive.

Ioachim da Fiore, cel mai important teolog creştin după Origene, în opinia lui Taubes, Hegel şi Marx compun sisteme explicative ale evoluției lumii integrând viziunea dialectică, chiar dacă elementele metodei diferă de la unul la altul. *Fenomenologia Spiritului* hegeliană reface în limbaj şi prin concepte diferite traseul parcurs de Sfânta Treime în timp în viziunea lui Ioachim, impus ca etape ale Tatălui (Vechiul Testament), Fiului (Noul Testament) şi Spiritului Sfânt (după înălțarea la cer a lui Isus). Hegel îşi valorifică escatologic propria filosofie, din care face împlinirea şi sfârşitul evoluției Spiritului universal în istorie, aşezându-se astfel la capătul revelației biblice, pe care o şi desăvârşeşte: *„La fel ca Persoanele Treimii, epocile universale se află şi ele una față de alta într-o relație graduală. Din viziunea trinitară a istoriei pe care o schițează Ioachim rezultă esența dialecticii. Ritmul hegelian în trei timpi, teză – antiteză – sinteză, poate fi înțeles numai din perspectiva ritmului ioachimit al epocilor Tatălui, Fiului şi Duhului Sfânt (...) În propoziții pur ioachimite, Hegel îşi enunță esența filosofiei istoriei. Esența şi cursul istoriei sunt fundamentate în esența trinitară a lui Dumnezeu."* (p. 112-113). Elev al lui Hegel, evacuându-l pe Dumnezeu din viziunea sa, Marx păstrează totuşi mecanismul dialectic, unde rolul Spiritului este preluat de Natură, iar omul-masă ca agent al istoriei ce-şi pune munca la temelia evoluției, alienat prin relațiile economice capitaliste şi proprietatea privată, îşi redobândeşte autenticitatea prin instaurarea ordinii comuniste, echivalentă umanismului desăvârşit. În viziunea lui Marx această rezolvare a contradicțiilor sociale, a luptei claselor care are drept susținere lupta proprietăților, conduce diagrama evoluției istorice înspre un sfârşit al istoriei, un fals Escaton, după cum a dovedit istoria propriu-zisă a comunismelor, unul care a adus în locul domniei Binelui şi Dreptății absolute birocrațiile totalitare, în care, aşa cum foarte bine citea Boris Groys, locul suprem îl ocupa un echivalent al Arhontelui samavolnic din miturile gnostice, un dictator (într-o magnifică redare literară, cea mai expresivă din câte cunosc eu, în *Toamna patriarhului* a lui Marquez).

Aplicațiile lui Taubes la modelul cultural apocaliptic sunt mult mai diverse decât am putea arăta într-o simplă cronică de carte. Cei interesați le vor afla lecturând-o. Ceilalți pot reține doar ideea cărții, că Occidentul cultural prin marii lui teologi şi filosofi, vizionari sistematici, îşi clădeşte istoria pe un model escatologic, adică valorifică timpul ca drum ce duce către salvare, ceea ce echivalează ieşirii din lume. Izbăvirea nu e în lumea aceasta pentru că însăşi lumea va fi distrusă la final, lume în esența ei rea. Aşa stând lucrurile, este limpede că verdictul *„morții lui Dumnezeu"* nu poate funcționa în acelaşi sistem cu escatologia, că nihilismul şi ateismul nu pot fi decât devieri sau conjecturi, nicidecum forme definitorii modelului nostru cultural. Idealul salvării reclamă un Salvator, ceea ce pare să fie figura culturală dominantă a Occidentului. ■

teoria

Monsters Inc. Nomadism şi teorie literară (I)

Horea Poenar

Detaşarea teoreticianului, deziderat necesar pentru istoria interpretării pînă tîrziu în modernism, l-a apropiat, pe urma unei dorințe mai mult sau mai puțin secrete, de figura omului de ştiință. În felul acesta, lectura, judecata critică şi constituirea unui set de valori şi a unui canon identitar puteau primi aparența unei legitimări solide şi a unei funcționalități păzite de relativism. Teoria literară se reduce, într-o asemenea viziune, la un set de concepte aranjate precum tacîmurile
într-un restaurant de lux sau instrumentele de tortură ale unui inchizitor: bine reglate, clasificate dincolo de orice ambiguitate şi, mai ales, limpezi în rolul pe care îl pot juca, sigure în *mărturisirea* pe care o pot obține. Actul lecturii (implicînd pasul decizional, judiciar) seamănă astfel cu obținerea unei mărturisiri, cu exercițiul - deseori complex, cerînd o anumită pregătire şi un anumit curaj - de a face textul să vorbească dincolo de ceea ce acesta pare să spună. Teoria ca set de instrumente şi ca metodă ce permite intrarea în text, deschiderea sa, eliberarea vorbirii sale ascunse, în conformitate cu vechile mituri ale misterului (de la imaginea peşterii din Platon care susține că adevărul e dincolo de ceea ce se vede şi face necesar un anume travaliu pentru a-l scoate la lumină pînă la fascinația renascentistă pentru invizibil). Structuralismul devenit metodă critică păstrează pînă în anii '60 o mişcare asemănătoare. Criticul e medicul ce lucrează asupra cadavrului (pentru că e vorba de un cadavru, eviscerat, deschis, păstrînd secretul dublu al vieții şi al morții, urmele şi atingerile lor reciproce), iar teoreticianul e doar creatorul instrumentelor, cel care le îmbunătățeşte, rafinează, pentru a permite o inserție mai bună, o tăietură mai fină, o despărțire mai clară. Singura explorare e cea controlată, păzită de orice monstruozitate. Pe cît posibil (chiar dacă un risc de greşeală, de surpriză există) cadavrul nu va răspunde, monstrul – care ține mai degrabă, în acest imaginar critic, de viața textului, decît de moartea sa - e îmblînzit, redus la un reflex tîrziu al muşchilor, o ultimă nesupunere a sîngelui, un miros – şi el controlabil – prea puțin estetic.

Cu toate acestea, în numeroase cazuri (pe care le voi trece în revistă într-un alt loc, cu o altă ocazie) din istoria interpretării, mai ales din secolul XX, detaşarea teoreticianului – şi pe urma sa a criticului – e subminată, pusă sub semnul întrebării şi mai ales înlocuită de o percepție a sa ca *explorator*. Explorare diferită de cea care are loc în spațiul dezinfectat al camerei de morgă, în care acum folosirea instrumentelor devine bricolaj, testare, ascultare mai degrabă decît smulgere. Într-un vechi eseu despre lectură al Virginiei Woolf, aceasta sublinia necesara ascultare a textului, adaptarea la vocea/vocile acestuia şi judecarea critică a acestuia *numai* din perspectiva şi în continuarea mişcărilor, reflexelor pe care le permite. Limbajul critic ar trebui astfel să fie limbajul extins al textului, deschiderile şi închiderile sale, presupunerile, valorile şi legile pe care le face posibile. Instrumentele nu mai pre-există, conceptele trebuie create pe măsura, în inima lecturii.

Două figuri ale teoreticianului devin astfel posibile, ieşind din imaginarul modernist al criticii şi acceptînd teza explorării, ambele însă, în feluri diferite, monstruoase: călător şi nomad. Diferitele fețe ale călătorului ar putea fi, în continuare, cele zece observate de Tzvetan Todorov. O tipologie cu iz structuralist, descriind mai degrabă felul variat în care pot reacționa identități diferite în cazul unei întîlniri sau reacțiile şi transformările suferite de un subiect în contact cu un context, cu o lume nouă. *Nous et les Autres* – nepunînd la îndoială pre-existența celor două identități, căutînd doar jocul întîlnirii lor, după un întreg imaginar al violenței, al dialecticii. Între aceşti călători, asimilatorul e în continuare teoreticianul ideolog, purtat de utopia raționalistă a integrării, a unei geografii deja pregătite pentru tot ce ar putea fi nou. Profitorul nu e departe de teoreticianul academic, erudit, pentru care *diferența* e doar o altă notă de subsol sau o zonă suplimentară a bibliografiei, controlabilă şi lipsită de pericol. Turistul e teoreticianul conştient de convenții, educat într-o toleranță ce face posibilă insinuarea unui comparatism global, dar, aşa cum ar observa Spivak sau Said, acceptînd diferitul doar în măsura în care acesta respectă regulile jocului toleranței instituite de turist. La fel cu democratul neoliberal pentru care se poate dialoga cu un alt sistem politic doar după ce acesta din urmă devine practic o democrație neoliberală. Teoreticianul impresionist e lipsit de prezumțiile radicale ale turistului, e atras de diferență pînă acolo unde, neputînd-o judeca pe baza unor fundamente nepuse la îndoială, devine aproape artist, fluid, pentru unii prea subiectiv, cînd de fapt ceea ce îi lipseşte, din fericire, e doar tentația universalizării. Asimilatul e un călător pentru care numele de teoretician, ca pentru atîtea alte cazuri, e o pretenție nejustificată. E atras de dogme, de convertire, are atitudinea imigrantului, a criticului care îşi schimbă metoda după convențiile epocii. Dezabuzatul, în schimb, e un teoretician ce nu face decît să verifice continuu propria superioritate, un teolog cu răspunsurile deja pregătite, pentru care noul e doar o probă suplimentară la dosarul ce susține propria reputație. Filosoful e un teoretician ce caută în spatele diferențelor fundalul lor universal, pentru care, cum ar spune Deleuze, obsesia ramificațiilor, tentația originii şi a esenței îl fac incapabil să observe alteritatea ca atare (aşa cum Husserl nu o putea percepe decît prin analogie cu propria identitate). Rămîn încă trei tiplogii: alegoristul, un teoretician în raport critic cu sine, dar în felul acesta şi prizonierul propriei centralități, al unei obsedante perspective; exilatul, descentrat, pentru care teoria e o creație necesară, o voce a locului fără loc, teoria-meditație, neinstrumentalizabilă, incapabilă de angajare, protejîndu-se de violența vocilor din jur, a discursurilor şi formelor de putere; exotul, teoreticianul atras de exotism, de irupția alterității, percepută nu ca o diferență, ci drept ceva mult mai radical, care poate deconstrui propria identitate, chiar sistemul de cunoaştere în care aceasta e construită.

Istoria teoriei are însă destule exemple de călători ce ies din nomenclatură. Charles Péguy vorbea deja în 1913 de un stil francez de a pretinde iluminare şi o capacitate superioară de diagnosticare a propriei culturi după o călătorie într-un spațiu îndepărtat. La data respectivă era vorba de Charles Lanson, revenit din America. I se întîmplase deja lui

→

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Alexis de Tocqueville. Mai tîrziu lui Kojève, după o călătorie în Japonia. Dacă însă aceşti călători pot fi pînă la urmă prinşi în categoria exotului, ceva mai tîrziu, poststructuralismul produce, în teorie, o ruptură şi la acest nivel. Călătoria lui Barthes în Japonia sau a lui Baudrillard în America nu mai pot fi prinse în tipologiile lui Todorov, nu mai păstrează prezumţiile culturale şi identitare valabile încă în cazurile mai vechi. În afara culturii franceze şi în spaţiul mai puţin prezumţios al cinematografului, i se întîmpla deja lui Eisenstein în Mexic, într-un film (şi deja aici limbajul obligă la compromisuri) ce nu va putea fi încheiat niciodată. Lui Rossellini în India. Revenind în Franţa, e cazul lui Jean Rouch în Africa sau al lui Godard în America
într-un film (iarăşi, acelaşi compromis) abandonat, făcut public mai apoi sub o altă semnătură.

La limită, călătorul rămîne călător, reinventîndu-şi şi explorînd continuu propria stranietate; revenind în limba proprie, îmbogăţind-o, îmblînzindu-i rigiditătile; aflînd, hegelian aproape, despre sine lucruri în contact cu alteritatea, cu nonsinele. Însă pentru Barthes şi Baudrillard, precum şi în cazul celorlalţi, problema nu mai e a sinelui şi călătoria nu mai e o iluminare, o testare a propriei culturi. Monstruozitatea, pentru călător, e exterioară, ţine de diferenţă, e reprezentarea unei vechi angoase a fragilităţii propriei securităţi, a identităţii şi a fundamentelor cunoaşterii. De aici tentaţia de a reduce teoria la metodă, de a o instrumentaliza pentru o finalitate oarecare, obiectivă; în felul acesta, prin repetare, prin mimica formulei matematice ea poate convinge de adevărul sistemului de ramificaţii în care trăim (arborele cunoaşterii, genealogia identităţii, a fiinţei etc.), care are la bază o origine şi pentru care orice multiplicitate poate fi clasificată, prinsă, tolerată în măsura în care are o istorie, un context, o cauză pe care le putem înţelege. Teoria literară devenind ştiinţă a literaturii.

Putem accepta alteritatea, monstruozitatea Mexicului (luînd din nou exemplul proiectului lui Eisenstein), dacă acesta e prins într-un film (sau documentar) după regulile acceptate (sau acceptabile) ale filmului, după regularităţile teoriei pe care le putem înţelege, care păstrează vechiul ei deziderat filosofic: protejarea de monstruos. Dar un proiect de acest tip (al călătorului) eşuează. E posibil într-adevăr ca teoria să se fi născut dintr-o dorinţă de a face lumea inteligibilă, un loc în care se poate călători, în care multiplicitatea îşi are poziţia sa legitimabilă. Temeiul ei a fost de la început unul violent, dar şi social: a tempera şi eventual a folosi *monstrul*. E linia istorică ce duce la invazia în Irak, la controlul imigranţilor, la susţinerea/ supunerea economică a Lumii a Treia, dar şi la sistemul actual de control al educaţiei, la formulele academice de discurs şi la ierarhizarea gîndirii. Călătorul şi teoreticianul prins în această tipologie (chiar dacă din multe motive n-ar mai trebui să primească acest nume) e un element acceptabil, ba chiar important al capitalismului, al globalizării, al culturii contemporane.

Pînă aici, *tout va bien*. Prejudecăţile rasiale, sexuale, teologice etc. par să fie împinse în margine, iar monştrii pe care i-au întreţinut nu mai au putere, nu mai reprezintă angoase ale prezentului. Mexicul, Japonia, America etc. nu (mai) reprezintă monstrul.

În spaţiul teoriei însă – şi asupra acestor aspecte vom reveni – Eisenstein, Barthes, Baudrillard sunt, într-un anume fel şi fără putinţă de a-i îmblînzi după tipologia călătorului, *monştri*. ■

incidenţe

Cenzura și viața intimă

Horia Lazăr

Cenzurarea vieţii intime, cu referiri insistente la sexualitate, e forma originară a cenzurii morale. Cultivată cu predilecţie de autori creştini, a ajuns la apogeu în epoca contemporană, marcată de triumful laicităţii şi de „eliberarea" moravurilor – emancipare împlinită sub ochiul treaz al statului, omniprezent în viaţa privată a cetăţeanului. Intruziunea statului în viaţa intimă a persoanelor, corelată cu erotizarea şi desexualizarea maximă a spaţiului public, sînt bine studiate în cărţile Marcelei Iacub (1). Postfeministă radicală şi libertară, această juristă vede în „uterocentrismul" generat de eliberarea sexuală (dreptul exclusiv al femeilor fertile de a controla naşterea copiilor) o simplă trecere de la un model matrimonial (căsătoria) la un altul (concubinajul), – ambele axate pe funcţia reproductivă a femeii -, şi o întărire a cenzurii exercitată de stat asupra sexualităţii, deplîngînd absenţa unui contractualism suplu, singurul în măsură să scoată viaţa cuplului din dependenţa naşterii şi a maternităţii.

Făcînd din sexualitate o problemă de „gramatică a spaţiului" (2), M. Iacub descrie modalităţile în care spaţiul privat e traversat, controlat şi ocupat de privirea legii: un proces în care „ofensa publică la adresa pudorii" instituită de Codul napoleonian se va transforma, în zilele noastre, în delictul de „exhibare sexuală". Penalizat fără severitate însă urmărit cu maximă vigilenţă în virtutea unei istorii încărcată emoţional şi juridic, acesta e rezultatul unei reelaborări a spaţiului social al sexului în care domeniul privat, obiect al unei tratări politice prin instituţia căsătoriei – loc al dominaţiei masculine – se politizează prin afirmarea lui ca teren al consensului sexual al partenerilor (al „consimţămîntului"). Sloganul libertar al anilor 1970 („ce e privat e politic") se răstoarnă într-unul postcontestatar („ce e politic e privat").

Text fondator, articolul 330 al Codului penal din 1810 pedepseşte ofensa publică la adresa pudorii într-o frază laconică: „Orice persoană care jigneşte public pudoarea va fi pedepsită cu închisoare de la trei luni la un an şi cu amendă de la 16 la 100 de franci". Despărţind dreptul penal de religie, Codul face din căsătorie piatra unghiulară a politicii spaţiului privat. În termenii legislaţiei napoleoniene, căsătoria nu are nimic de-a face cu sexualitatea procreativă. Neputinţa sau sterilitatea nu o pot anula; copiii născuţi în timpul căsătoriei sînt socotiţi ai tatălui, oricare ar fi genitorul – nu există căutare a paternităţii; copiii născuţi de o altă femeie decît mama şi declaraţi de aceasta ca fiind ai ei sînt înregistraţi ca legitimi. Privite ca un serviciu exclusiv pe care soţii şi-l datorează unul altuia (o „datorie"), raporturile intime puteau avea loc prin constrîngerea partenerului recalcitrant (în primul rînd a femeii. Bărbatul care îşi părăsea domiciliul, neglijîndu-şi astfel obligaţiile de soţ, putea fi însă şi el obligat de lege să revină acasă). În interiorul cuplului, violul nu exista decît în condiţii excepţionale (de exemplu prin intervenţia unei terţe persoane în vederea imobilizării soţiei indocile, persoană care era, simultan, martor şi complice la viol, 3) iar raporturile sexuale „în afara naturii" erau legale dacă erau consimţite de fiecare dată de soţi. Proscrise de dreptul civil, legăturile extraconjugale erau tolerate de legea penală dacă erau consimţite. Cît despre relaţiile incestuoase cu minori, denunţate sub Vechiul Regim, ele erau calificate ca abuz de autoritate (4).

Avînd ca origine o lege poliţienească din iulie 1791 îndreptată împotriva pornografiei şi violenţei exercitate asupra femeilor, legislaţia ofensării publice a pudorii atribuie o valoare identică *oricărui* act de natură sexuală (de exemplu faptul de a urina în public!) creînd un spaţiu omogen de publicitate cu geometrie variabilă, în care prezenţa victimei *nu* e indispensabilă (5). Prin lărgiri şi intimizări succesive, spaţiul pudorii ofensată public va suferi noi reamenajări. După străzi, parcuri, gări, drumuri comunale, coridoare în imobile colective – locuri deschise tuturor – spaţiile publice vor fi consacrate ca atare prin prezenţa martorilor, ce introduce publicitatea în locurile private, chiar dacă acestea nu sînt direct vizibile sau accesibile. Prin încadrarea într-un cîmp vizual, casele a căror uşă sau fereastră e întredeschisă ca un şliţ neîncheiat de pantalon sau ale căror geamuri nu sînt bine acoperite de perdele, şi de asemenea camerele încuiate în care are loc o scenă sexuală ce poate fi privită prin gaura cheii, devin prin „publicitate interioară" spaţii publice (6). Indispensabilă în spaţiile publice pentru definirea delictului, prezenţa martorilor (a treia persoană) va sfîrşi prin a fi facultativă, virtuală în spaţiile propriu-zis publice, în care actul incriminant va fi pus în legătură doar cu natura spaţiului, nu cu surprinderea lui de o privire străină. Constituirea infracţiunii prin neglijenţă sau nepăsare în locuri private e astfel simetrică cu practicarea grăbită sau imprudentă a actelor sexuale, în spaţii publice goale sau în vremea nopţii, în condiţiile în care victima, martor involuntar, poate apărea în acele locuri din întîmplare, într-un cîmp de publicitate virtuală (7). În această situaţie, singura limită a vizibilităţii spaţiilor private e cea impusă de configuraţia lor fizică. În 1858, un tribunal din Pointe-à-Pitre a condamnat un grup de tineri, fete şi băieţi, participanţi la scene sexuale pe care nişte martori le văzuseră pe gaura cheii şi printre jaluzelele ferestrelor. Curtea de apel din Martinica i-a achitat totuşi, deoarece s-a dovedit că martorii scoseseră din gaura cheii un dop de hîrtie ce împiedica vederea şi că îndepărtaseră ei înşişi jaluzelele care ascundeau intimitatea actului. Fiind acuzaţi că au modificat configuraţia materială a spaţiului care proteja ermetic scenele incriminate, mărturia lor a fost respinsă (8). Într-un caz asemănător, în 1881 un funcţionar ce avusese raporturi intime observate de un martor indiscret care-şi lipise faţa de fereastra foarte murdară ce masca doar parţial scena, a fost mai puţin norocos: justiţia l-a condamnat fără ezitare deoarece martorul nu intervenise în structura fizică a teatrului infracţiunii (9).

Zidul mişcător al pudorii angajează trupul actorilor în vreme ce încălcarea moravurilor se referă la semne, imagini, desene, scene scrise sau gravate pe diferite suporturi. În acest sens, spectacolele artistice cu conţinut erotic prezentate în faţa unui public informat în legătură cu conţinutul lor, *la care consimte,* vor fi calificate drept manifestări private, neconstituind aşadar

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

ofense aduse pudorii. La fel, prin perceperea diferențiată a organelor corpului, inclusiv a celor sexuale, teoria „nudului cast" a permis utilizarea nudului feminin ca model artistic. „Degenitalizat", nudul expus în fața pictorului e asimilat unui peisaj sau unei naturi moarte.

Legislația contemporană a renunțat la termeni precum „bune moravuri" sau „pudoare", introducînd delictul de exhibare sexuală clădit pe teoria minuțios organizată juridic a consimțămîntului la act. La fel de fluidă ca şi zidul clasic al pudorii, această noțiune înrădăcinează practica actuală a sexului în dispozitivul bine cunoscut al introducerii privirii publice în viața privată, de data aceasta prin autocenzurare reciprocă a actorilor.

Cheie de boltă a jurisdicției actuale a vieții private, sexul apare nu ca o forță sau ca o energie eliberată ci ca *o slăbiciune ce se cere ocrotită.* Opunînd „integritatea sexuală" protejată de un fel de „piele invizibilă" (10) libertății personale, devenită secundară, legislația instituie consimțămîntul punctual al partenerilor ca pe un principiu fundamental al vieții în comun. „Nu contează ce facem, ci faptul că sîntem de acord cu ce vom face. Esențial nu e ce vom face ci în ce condiții de autonomie ne decidem să întreținem o relație sexuală" (11). Dacă prin „denormativizare" toate conduitele erotice sînt echivalente iar trupul, unitate a unor plăceri diferite, face obiectul unor manipulări diverse, consimțămîntul partenerilor e doar „prezumtiv", validat *retroactiv* de lege. Faptele licite fiind *doar* cele consimțite, cuplul e expus unei „umiliri simbolice" permanente – controlul statului. Raporturile intime la care unul dintre parteneri nu consimte vor fi calificate drept viol, iar dacă au loc în cadrul căsătoriei faptul agravează penalizarea (12). Cei mai primejdioşi violatori sînt soții, unul sau celălalt! Departe de a asigura libertatea sexuală în spațiu privat, redefinit ca spațiu al consimțămîntului, căsătoria apare ca amenințată din interior, devenind un teren de înfruntare a consimțămintelor.

Legea decriminalizează perversiunile însă le imprimă pecetea răului moral, a bolii mentale. Ipoteza *politică* a sexului fragil, asaltat fără încetare („sexul psihic", a cărui agresare e desemnată ca o tentativă de „distrugere" a personalității victimei), generalizează perversiunea (opusă vechiului desfrîu) vehiculată de pornografie ca pe un pericol ce vizează ansamblul societății şi care solicită o mobilizare necontenită. Arhaica istorie a nebuniei reconstituită de Foucault aşteaptă să fie rescrisă ca istorie a perversiunilor.

În redistribuirea spațiului sexual în funcție de consimțămînt, ficțiunea victimei ca persoană lezată în demnitatea ei nu face decît să justifice intervenția punitivă a statului, a cărui cenzură se exercită tocmai prin ea. În 1999, o secretară juristă, victimă a unei exhibări neaşteptate din partea unui client în sala de aşteptare a unui avocat, a obținut condamnarea clientului. Justiția a stabilit că, în calitatea de martor al exhibării devenit victimă involuntară, femeia a schimbat statutul spațiului biroului din privat în public deoarece în el putea pătrunde nestingherit oricine, expunîndu-se aceleiaşi scene (13). Publicitatea minimă într-un spațiu privat devenit public prin existența martorului-victimă e astfel elementul constitutiv al infracțiunii. Un birou izolat într-un imobil poate dobîndi statutul spațial al unei străzi iar publicul – trecătorii sau clienții – nu mai apare ca o *frontieră* ce blochează transmiterea imaginii pornografice ci ca un *destinatar* ales expres al actului de exhibare (14). Transformînd exhibarea în delict, martorul e agentul legal al statului,

beneficiind ca atare de un drept exorbitant: cel de a decide „ce trebuie ascuns privirii publicului" (15) prin simpla afirmare a faptului că imaginea obscenă i-a fost impusă.

Privire a celuilalt (soț, concubin, partener sexual, o singură persoană sau mai multe), legea îşi dă ca scop împiedicarea transgresiunii – transformarea unei limite (incapacitatea omului de a se opune prevederilor ei) în plăcere. Putere delegată a legii, privirea panoptică a publicului, surprinsă de o scenă ce i se impune, face din „expedientul terțului lezat" justificarea intervenției justiției. „Nu statul [e] cenzorul exhibării sexuale [ci] indivizii ce se plîng de faptul că o scenă le-a fost impusă. Statul apare doar ca un cenzor terț" (16). Într-un spațiu public fabricat de lege în care vătămarea *privirii* e echivalentă cu distrugerea *persoanei* e interzis să ne bucurăm de privirea legii făcînd din ea obiectul propriei noastre plăceri. Pedepsiți din cauza afişării intenționate a sexualității în fața unor martori ce nu consimt la fapt, exhibiționiştii, vehicul de „periculozitate" socială, au fost plasați, prin reforma legislativă din 1992, în vecinătatea celor atinşi de tulburări psihice, cu care justiția e tot mai aspră. Mai recent, prevederile securitare ale unei legi promulgată în Franța în 1998 îi asimilează pe delincvenții sexuali recidiviştilor, instituind lungi perioade de observare socio-judiciară (zece ani în caz de delict şi douăzeci în caz de crimă). Răspunzînd spaimelor populare amplificate de mass media, legislația actuală prelungeşte penalizarea judiciară cu o îndelungată cenzură care face din fostul infractor prizonierul propriului său trecut. Însuşindu-şi monopolul neliniştii publice, statul zilelor noastre, slăbit şi contestat de părți tot mai largi ale populației, încearcă să-şi mențină dominația protejînd nu persoanele ci ansamblul corpului social, desemnat ca fragil, vulnerabil, expus tuturor pericolelor: manifestare a unui totalitarism blînd dar insistent, care printr-o retorică a culpabilizării colective (toți sîntem răspunzători de răul social, aşadar toți vinovați; prin urmare, fiecare dintre noi trebuie înarmat împotriva propriei lui libertăți) deplasează clasicele tehnici de cenzură în spațiul privat, de acum deschis autocenzurării nedefinite.

Note:

(1) *Le crime était presque sexuel et autres essais de casuistique juridique,* [2002], Paris, Flammarion, col. „Champs", 2003; *L'empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité,* Paris, Fayard, 2004; *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIXe-XXe siècle),* Paris, Fayard, 2008. Liberalizarea erotismului prin vizualizare, în publicitate şi în pornografie, e însoțită de penalizarea atentă a sexualității. „Niciodată sistemul penal nu a pronunțat aşa de multe sentințe împotriva crimelor şi delictelor sexuale şi niciodată spațiul public nu a fost atît de erotizat" (*Par le trou de la serrure [...],* p. 20).

(2) *Par le trou de la serrure [...], op. cit.,* p. 16.

(3) *Ibid.,* p. 36.

(4) *Ibid.,* p. 40.

(5) În acest spațiu, prostituția, calificată drept „impudicitate", apare doar ca o „jignire a moravurilor" cu caracter privat. Nereprezentînd un pericol public e tratată distinct, cu relativă indulgență. La rîndul lor, începînd cu 1819 publicațiile obscene vor face obiectul legilor presei (*ibid.,* p. 49).

(6) Criteriul publicității nu e natura locului ci împrejurările în care sînt recrutați cei ce privesc scena. Publicul e constituit *de imaginea* pe care o vede, nu prin voința de a o vedea. Simpla vizibilitate a unui loc privat dintr-un alt loc privat face din primul, în anumite circumstanțe, un loc deschis. Supusă asalturilor curioşilor sau etalată neintenționat în fața altora, viața privată devine publică. Un comentator subtil al verdictelor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea arată în acest sens că termenii „privat" şi „public" se referă la realități diferite în limbajul comun şi în ordinea sexuală. În primul caz, domeniul privat e familia în ansamblul ei, ale cărei secrete sînt comune („spălarea rufelor în familie"). În al doilea, locul privat e alcovul, față de care întreaga familie, cu excepția soților, are statutul unor străini (*ibid.,* p. 98 n. 1). Protejat de ficțiunea absenței martorilor, acesta devine public prin apariția lor intenționată sau întîmplătoare. Vizibilitatea scenelor intime segmentează spațiul domestic cu intermitențe, fapt care va duce la noi amenajări locative interioare (instalarea dormitoarelor în locuri discrete). Privată de un spațiu natural, sexualitatea va trebui să-şi instituie noi locuri de exprimare.

(7) În 1813, un cuplu ce întreținea raporturi intime în stradă, noaptea, la adăpostul întunericului, ascunzîndu-se de vederea eventualilor trecători, a fost surprins de un agent al poliției. Achitat de tribunalul corecțional sub motivul că femeia îşi dăduse consimțămîntul (lucru prin care articolul 330 nu-i depenalizează însă pe infractori) şi mai ales din cauză că, desfăşurîndu-se în întuneric, actul nu putea aduce jignire nimănui, cuplul va fi totuşi condamnat de curtea de casație, care a reamintit ritos principiul transparenței vizuale totale a spațiului public („împrejurarea că acest act licențios lipsit de ruşine s-a desfăşurat noaptea nu îi distruge publicitatea, *deoarece trecerea şi circulația pe străzi e dreptul oricui, avînd loc toată ziua şi uneori şi noaptea",* citat de M. Iacub, p. 70).

(8) *Ibid.,* p. 83.

(9) *Ibid.,* p. 84.

(10) *Ibid.,* p. 244.

(11) *Ibid.,* p. 260.

(12) *Ibid.,* p. 258.

(13) *Ibid.,* p. 292-293. Curtea de casație a respins invocarea de către apărare a confidențialității birourilor de experți pentru a-l disculpa pe acuzat, arătînd că acest principiu se referă la informațiile schimbate între avocați şi clienții lor, nu la accesibilitatea locurilor în cauză. Secretul informațiilor poate fi păstrat în spații publice frecventate intens (coridoare şi săli de tribunale), dar nu priveşte raporturile şi contactele fizic-vizuale dintre experți şi clienți.

(14) *Ibid.,* p. 301.

(15) *Ibid.,* p. 284.

(16) *Ibid.,* p. 286.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Moldov - scrisori către Geo Bogza (II)

Ion Pop

XIII.

E surprinzător cât de mult m-am gândit în ultimul [timp] la tine, la mine, la Saşa. Am început să mă imbecilizez în hora afacerilor. Nu observi că-ți scriu cu o cerneală strict birocratică?

Am aşteptat nerăbdător răspunsul tău la c[artea] p[oştală] ce ți-am trimis. E atât de mult timp de când sufletele noastre nu şi-au strâns aripile şi mă doare şi mă spintecă depărtarea ta şi tăcerea. Această tăcere de întemnițat şi răzvrătit.

Atât. Cu drag, Moldov

Iaşi, 23 I. 1931

XIV.

Iubite Geo, nu ştiu dacă mă vei ierta pentru că nu ți-am scris de atâta timp. Obligații noi şi o muncă de matroz mă ține înlănțuit 18 ceasuri din 24. Deocamdată sunt mulțumit şi cu asta. Unde era să mă duc să caut un sprijin trupului şi bolovani stomacului?

Ți-am scris că Iaşul e în decrepitudine. Bordelurile n-au nici un farmec specific, iar pe trotuare - individe fără culoare. Acestea mă fac să cred în ceea ce am mai spus o dată, confirmând cu belşug, că oraşele se cunosc după bordele şi vitrinele fotografilor.

Saşa a fost pe aici, aducându-mi puțină înviorare. Am stat o noapte împreună cu Păuşeşti într-o berărie cu muzică, dans şi W.C.

M-ar bucura mult dacă mi-ai scrie mai des, indiferent de punctele cardinale.

13 III.931

Prosit, Moldov

XV.

Iubite Geo,

Te chem, pentru că te ştiu aproape, la 155 km., în târgul ce mi-a pus o parafă cu tragedii petrecute în tăcere, cu sfâşieri fără ecouri, cu ecouri izbind adânc înăuntru strigătul nedescătuşat din sânge şi nervi.

Mi-e dor (fără melodie) de tine şi figura ta în spațiu, cu urechile între unde şi cu inima aproape de cap. Căci inima ta e între omoplați sau, chiar, îți atârnă ca un cioc de creieri.

După doi ani, te chem alături de mine, pentru o zi, sau pentru o noapte.

Vom intra în subteranele tuturor bordelurilor, unde îngerii strau înşirați ca mărgelele pe frânghia sexului, vom strânge între mâini străzile şi trotuarele, tramvaiele şi prostituatele, cârciumile şi vitrinile.

Te aştept. Vino.

Moldov

Pentru Florin (♀), un gând bun şi o mână voinică. M.

XVI.

Iubite Geo,

Am întârziat răspunsul la c[artea] p[oştală] [a] ta, neştiind unde te vor găsi rândurile mele. Te cred din nou la Buştenari, între sonde ce şomează şi lenevia ta disprețuitoare.

După... atlantizarea ta, am rămas cu o tristețe care m-a durut. M-a durut pentru întemnițarea mea între indivizi cu o claviatură sufletească sub nivel, printre cari trebuie să-mi trec revolta mută, şi dimensiu[ni]le naturale ale scuipatului ce nu poate fi aruncat dintre gingii.

Te pupă, Moldov

Iaşi, 5/7/931

XVII.

Iubite Geo,

C[artea] p[oştală] [a] ta m-a bucurat mult şi pentru că-ți sunt simpatic şi pentru că te-ai gândit la mine, imediat ce te-ai regăsit la Buştenari.

Eu, revenit între pereții magazinului, am avut - poate pentru întâia oară - regretul de a nu fi liber, liber de obligații către mine chiar, despovărat de griji şi greutăți.

Nu voi [uita?] atât de curând ziua trecută între inimile noastre, ca două inele ce se-nchid una de alta.

Tu ce faci acum?

Scrie-mi mai mult, atât de mult cât e de formidabil sărutul ce-ți trimit.

8 VIII. 931

Moldov

(Pe recto-ul cărții poştale): Individa cu bogze (♀) îți timite "complimente". Am primit de la însurătei o "ilustrată" din Viena.

XIX.

Iubite Geo,

Nu ți-am scris de o veşnicie. Şi eu sunt vinovatul. O!... Dar nu te-am uitat! Te port ca un medalion împrejurul inimei.

Acum câteva săptămâni a fost Saşa pe-aici şi mi-a povestit diversele chestii şi frecături din Bucureşti. Condamn şi eu o atitudine cu prezervativ. Ai citit şi tu articolul din "Facla", unde te gâdilă la tălpi Horia Groza?

Tu ce faci, loplopule?

Eu, cu chestiile mele. Am trimis un manuscris lui Saşa. A fost scris cu gândul la dojana ta că nu mai scriu.

Te rog scrie-mi cu "întoarcerea curierului".

Te sărută, Moldov

26 XI.931

XX.

Iubite Geo,

5/I./932

Iată primul mesaj din acest an, pornind din partea mea. Am auzit de "odiosul" atentat săvârşit asupra ta, în condițiuni atât de brutale. Te rog să primeşti toată prietenia mea pentru tine, ca o odihnă a ceasurilor tale de nelinişte.

Eu am chestiile mele, cari mă țin departe de visul trecut prin incandescența luminei din fiece zi.

Dacă ai mai mult timp, scrie-mi.

Te sărută,

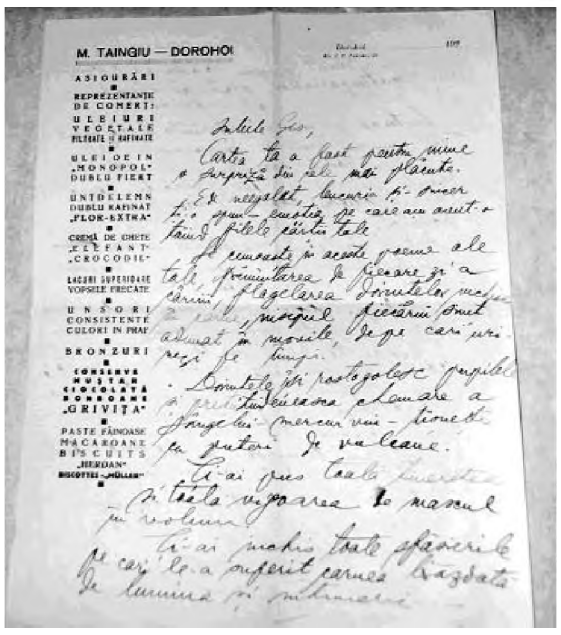
Moldov

XXI.

Iubite Geo,

Îți mulțumesc pentru rândurile întârziate pe cari mi le-ai trimis. Chiar înainte de a porni c[artea] p[oştală] [a] ta, voiam să-ți scriu din nou. Dar n-am făcut-o, pentru că am fost ocupat cu micile mele mizerii.

Îți scriu acum. Sunt nedumirit asupra inactivității tale la "Unu". Vor fi poate unele resentimente în privința "cazului Voronca". Eu continui să-l iubesc tot atât de mult, întâmplarea din urmă fiind o consecință al (sic!) unor "tulburări interne". Tu n-ai scris la "Unu", pentru că erai alături pe afiş cu Edy. Ai scris dintr-o necesitate firească şi organică. Lipsa ta de la revistă ar putea însemna pentru alții, o urmare a diferendului din



sânul grupului, deci o reprobare a procedurii lui Saşa, care a vrut să rămâie un arbitru impasibil între două sinceități. Eu nu cred în alăturarea ta cu o atitudine nesinceră. Aş dori scrisul tău frământat cât mai repede încolonat în "Unu", pentru toată dragostea imensă ce-o port pentru tine şi scrisul tău. Te sărută. Moldov

13/2/932

XXII.

IUBITE GEO, IUBITE GEO, GEO, GEO, GEO,

Sunt împreună cu Magdalena, într-o zi verde şi plină de soare.

Mă gândesc la tine şi te iubesc. Nu mi-ai scris de multă vreme, dar gândul a voiajat pe distanța Iaşi-Buştenari. Te sărut şi te iubesc,

9 V. 932

Moldov

Urmează un răspuns detaliat la scrisoarea ta ultimă, primită la Dorohoi. După dorința ta, răspunsul e numai prezentul carton; plec mâine spre Metropolă. Magdalena. ■

10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Metempsihoză, arhetipal și istorie în *Adam și Eva* lui Liviu Rebreanu

Ovidiu Pecican

Ambientarea istorică riguroasă – procedeul revine ulterior în creația rebreniană, odată cu ambiția de a evoca în *Crăișorul* revolta țărănească a lui Horia, din 1784[2] - era fără precedent în literatura noastră. Rebreanu scrie în *Adam şi Eva* şapte poveşti de dragoste situate în şapte epoci istorice şi în spații geografice diferite. India antică (*Navamalika*), Egiptul faraonilor (*Isit*), Mesopotamia (*Hamma*), Imperiul Roman (*Servilia*), Germania anului O Mie (*Maria*) şi Franța revoluției burgheze (*Yvonne*) sunt prezentate astfel cu un remarcabil simț al situării istorice, chiar dacă fără mari reliefuri de culoare locală, dar ele rămân cu atât mai apte să sublinieze universalitatea situației (pariul stilistic al autorului nu se pune în termenii arhaizării şi exotizării). Al şaptelea text, cel care încadrează ansamblul, este localizat în România contemporană scriitorului (*Ileana*), dar, datorită alăturării de celelalte şase – toate trimițând la trecuturi recognoscibile -, însăşi contemporaneitatea strictă şi imediată capătă un aer de istoricitate, devine o altă versiune de trecut, ca printr-o privire desprinsă dintr-o posteritate sui generis.

Montura romanului este circulară, dar nucleele narative sunt moduli cu deplină autonomie şi pot fi citiți şi ca o serie de şapte nuvele consonante, deşi separate. La drept vorbind însă, această formulă de structurare a materialului nu este obligatorie, un principiu intern de organizare a substanței relatării – deşi, ce e drept, de natură internă (deci chiar mai important decât acela formal, perceput inițial) – părând să fie mai degrabă acela al atracției şi complementarității dintre principiul feminin şi cel masculin (*yin* şi *yang*). Suntem astfel în plină reflecție metafizică, pentru care sugestiile vin dinspre gândirea chineză, prin evocarea cuplului dialectic feminin – masculin, dinspre platonism (mitul androginului primordial din *Banchetul*), dinspre neoplatonismul plotinian (sufletul lumii şi avatarii lui), dinspre metempsihoza indiană (reîncarnările în virtutea legii kharmei) şi spiritism (supraviețuirea sufletului după moarte). Desigur, lumea romanului *Adam şi Eva* nu se substituie tezist uneia dintre aceste concepții, preferând să urmeze intuitiv selecția dictată de afinități conştiente sau nu ale autorului cu elemente recurente, cu interferențe de gândire recrutate din sfera mai

→

În impozanta operă de romancier a lui Liviu Rebreanu, *Adam şi Eva* a survenit ca un contrapunct neaşteptat, derutându-i atât pe cititorii ingenui, cât şi pe cei profesionalizați. Autorul năsăudean debutase cu texte nu doar în limba, ci şi în tradiția maghiară (ciclul *Scara măgarilor*), de fapt central-europeană, populată de cazarme şi uniforme ca la Joseph Roth ori Stefan Zweig, continuând ulterior cu nuvele localizate în lumea satului transilvan. Mai pe urmă, romanele *Ion* şi *Pădurea spânzuraților* – cele care i-au adus renumele – l-au plasat în prim-planul scenei literare românești, făcând din el autorul primei fresce excepționale din viața satului ardelenesc şi evocatorul tragicei dileme identitare a ostaşului român din Ardeal prins în cea dintâi conflagrație mondială.

Asemenea uverturi majore păreau să indice clar în ce direcție se îndreaptă talentul tenace al autorului, recomandându-l – aşa cum l-a şi nemurit tradiția critică autohtonă – drept un prozator realist de primă mărime, dacă nu cumva chiar realistul român prin excelență. Deodată însă, în 1925, Liviu Rebreanu publică *Adam şi Eva*, o construcție epică total atipică atât pentru contextul beletristic în care se năştea, cât şi pentru parcursul rebrenian previzibil. Practic, acest roman scurt şi delicat, deşi flexibil şi robust, în tradiția flaubertianului *Salammbô*, dinamitează eficace habitudinile de lectură, obligând inclusiv la revizuirea taxonomiei anterioare aplicate operei prozatorului. După citirea celor şapte poveşti de iubire reconstituite cu acribie şi acurațețe de istoric pozitivist şi puse în montura eternului mit al iubirii care învinge moartea, timpul şi spațiul, nu mai eşti deloc sigur că *Ion* este doar evocarea tradiționalistă a lumii satului românesc şi nici că în *Pădurea spânzuraților* chestiunea în dezbatere este tensiunea dintre datoria militară şi cea patriotică[1]. Mai degrabă îți vine să crezi că atât în primul roman cât şi în celălalt, întregul context social-politic şi etnocultural slujeşte doar ca necesară contextualizare pentru ambientarea aceluiaşi scenariu: dragostea nu poate fi învinsă, ea nu cedează în fața altor patimi şi ritualuri, după cum nici nu se sperie de proximitatea thanatică.

O continuitate ideatică, aşadar, un scenariu arhetipal cu strămoşi iluştri în domeniul romanului – de la *Dafnis şi Chloe* la *Tristan şi Isolda* ori la *Romeo şi Julieta* -, dar un salt de nivel care, atunci când se produce, odată cu *Adam şi Eva*, îl poartă pe Rebreanu pe un alt nivel discursiv, la o altă altitudine prozastică, insolitându-l în raport cu propriile antecedente artistice. Înainte de a trece mai departe, să îmi fie îngăduit să observ că, prin selectarea subiectului – filosofic şi, în acelaşi timp, de lungă tradiție literară: supraviețuirea şi continuitatea prin dragoste a ființei umane -, Rebreanu intra, odată cu *Adam şi Eva*, în dialog cu marea literatură şi cultură europeană, reactivând un filon de mare prestigiu al acesteia. Totodată, el făcea saltul de la abordarea aşa-zicând „monografic etnologică" din *Ion* sau din nuvele, către viziunea filosofică şi poetică, într-o ruptură radicală față de scrisul lui dinainte, inspirat de realitățile românești, şi deci realist, dar şi fundamental epic, nicidecum liric. Nu în ultimul rând, noul areal prozastic abordat mărturiseşte o sensibilitate citadină şi modernă, nu una tradiționalistă şi legată de universul patriarhalist-arhaic al satului, salt care, încercat mai târziu şi de Marin Preda, nu a putut fi reprodus la aceeaşi anvergură nici măcar în încleştarea creatoare finală a operei autorului *Morometilor*, în *Cel mai iubit dintre pământeni*.

În ce îl priveşte pe Rebreanu, ajuns pe o culme a conştiinței lui creatoare, în vremea gestării şi conceperii noii lui proze, artistul a devenit altul. El continuă acum un filon pentru care, deplin înzestrat sub raportul forțelor şi instinctelor sale creatoare, nu este deloc sigur că era pregătit de asumare şi la nivelul conştiinței sale profesionale. Altfel spus, în pofida interviurilor şi a destăinuirilor legate de acest roman, lovindu-se de opacitatea mediului receptor românesc al vremii, Liviu Rebreanu nu a fost până la urmă capabil să îl impună ca mărturie convingătoare a unei mutații. Astfel, romanul *Adam şi Eva* a rămas, vreme de decenii, să fie considerat un accident artistic iscat de un accident biografic.

Ceva de o factură similară atinsese doar Eminescu în *Cezara*, text polimorf din care şi-a tras sevele şi o parte din eseistica tânărului Mircea Eliade (*Insula lui Euthanasius*). Mitul iubirii scăldate într-o lumină paradisiacă, punerea între paranteze a oricărui alt interes, tentativa de a capta cu instrumente epice un sentiment pur şi de mare intensitate, predestinat unui tratament liric, dimensiunea onirică a fabulei – toate acestea sunt trăsături comune lui Eminescu cel din *Cezara* şi lui Rebreanu din *Adam şi Eva*. Aparent, ele s-ar putea regăsi şi în alte părți, la alți autori mai puțin prestigioşi (Bolintineanu prozatorul, de exemplu; Alecsandri prozatorul ş.a.). Dar impresia nu se verifică, întrucât, deşi comune, mai mult sau mai puțin, celor două proze amintite şi atâtor altor texte de un gust mai puțin rafinat, melodramatice, elementele pomenite sunt ilustrate, la Eminescu şi Rebreanu, cu o strălucire fosforescentă, devenind prilej de jubilație şi mediind o trăire autentică, nu simpla recunoaştere a unor *topoi* uzați, transformați în clişee. Desigur, fiecare dintre clasicii menționați obține acest efect cu mijloace proprii, convenabile profilului psihologic şi artistic personal. Eminescu – prin tratarea romantic-exaltată, ca proiecție paradisiacă, desprinsă de orice reflex sau preocupare realistă, şi cuplată la o geografie şi o scenografie simbolic-arhetipală fără rest. Rebreanu – mai aproape, cum spuneam, de tratamentul pe care îl oferea Flaubert prozei -, prin strădania reuşită de a crea un efect de plauzibilitate cu ajutorul amplasării sistematice în istorie, într-o curgere a frazelor transparentă, clară, echilibrată şi mereu îngrijită, dintr-o obsesie a stilului economic menit să facă vizibil obiectul, nu şi filtrul prin care acesta e contemplat.

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

multor doctrine, în versiunea lor simplificată, circulantă, intrată oarecum în folclorul intelectual al vremii. De aici şi absenţa eclectismului, senzaţia că fiecare piesă argumentativă, bine disimulată îndărătul textului, funcţionează ca o rotiţă bine unsă în angrenajul simplu, dar totuşi complex, al întregului.

Dincolo de toate acestea, se cuvine remarcat şi faptul că *Adam şi Eva* rămâne, fundamental, un roman inspirat de realităţi arhetipale biblice. Dincolo de biografii, ceea ce surprinde autorul este cuplul etern, dinainte şi de după istorie, umanitatea auroralã şi finală în raport cu istoria, transferul ei simbolic într-un dincolo sugerat, nu evocat explicit. Printre sursele, oricât de indirecte, dar tutelare, ale acestei proze se numără, aşadar, gândirea lui Moise aşa cum apare ea în cartea Genezei sau, şi mai exact, revelaţia divină transferată într-o parabolă căreia i s-a dat şi o lectură istorică, anume povestea cuplului primordial. În cheia aceasta de lectură, centralitatea scenariului mitic activat de Rebreanu – cu o pană care l-ar fi făcut fericit pe mai tânărul lui contemporan, Mircea Eliade, imposibil ca formulă de prozator fantast şi metafizic român (în *Noaptea de Sânziene*, de exemplu, mult mai modest realizată decât romanul predecesorului lui ardelean) survine din aceea că el reciclează cu har un mit ce ascunde în sine ceea ce poetul maghiar Madach Imre numea „tragedia omului". Fragmentele istorice şi cele anistorice care intră în componenţa romanului *Adam şi Eva* conturează istoria omului după păcatul primordial, odată cu azvârlirea lui în lume, iar zbuciumul eternei căutări – ca şi obstinaţia eternei reîntoarceri – nu poate lăsa indiferent.

Încă nu putem şti cu adevărat cât de realizat artistic este acest roman rebrenian. Se întâmplă astfel pentru bunul motiv că nu putem măsura încă, în virtutea unor criterii sigure şi cu instrumente suficient de adecvate, anvergura artistică şi de viziune atinsă de prozator în *Adam şi Eva*. Acest fapt nu are însă de ce inhiba. Dimpotrivă, el ar trebui să relanseze discuţiile în jurul universului insolit, profund, pasional şi întunecat, intens în aspiraţia sa eliberatoare şi evocator în forţă al puterii mistuitoare a instinctului erotic înţeles ca forţă vitală majoră, din creaţia respectivă. Rejudecarea lui Liviu Rebreanu în contextul modernităţii europene se impune, din această angulaţie, pentru că ea pare un dezirabil act de înlăturare a miopiei critice tradiţionale. Aici, acum, spun doar atât: *Adam şi Eva* este o altă capodoperă scrisă de marele prozator, încă una din şirul bunurilor de preţ ale literaturii române şi europene.

Note:

[1] La Camil Petrescu – alt corifeu al marelui roman românesc clasic, congener cu Rebreanu -, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* contrastul aflat în centrul dezbaterii este cel dintre dragoste, pe de o parte, şi patriotism, pe de alta. În aceeaşi descendenţă poate fi înregistrat şi Petru Popescu cu *Dulce ca mierea e glonţul patriei*.

[2] Romanul este "răspunsul" sau corespondentul memorabilei monografii dedicate aceluiaşi personaj de Nicolae Densusianu. El constituie, de altfel, începutul unui şir de naraţiuni beletristice pe aceeaşi temă, datorate lui Titus Popovici (*Jertfa*), Eugen Uricariu (*1784. Vreme în schimbare*) şi altor autori, mai puţin cunoscuţi (Gheorghe Vornicu, *Umbra lui Horia*).

■

lecturi

O personalitate complexă

Laszlo Alexandru

(Urmare din numărul trecut)

Este evidentă valoarea de sinteză pe care cartea *Dante viu* poate s-o dobîndească. Întreaga lucrare e structurată pe cinci capitole dar, lăsînd la o parte inevitabila introducere (*Prolegomene*) şi obligatoriile concluzii (*Destinul*), vedem că tot cu o structură clasică avem de-a face, prin cele două compartimente cunoscute, de tipul "Viaţa şi Opera". În acest caz, biografia dantescă ocupă chiar partea cea mai întinsă a discuţiei, pe două secţiuni ample, căci pe autor îl interesează în primul rînd să ofere o imagine "din interior" a Marelui Florentin, un portret asumat în mod partizan. După cum au remarcat-o deja comentatorii, *"omului Dante cu mizeriile şi scăderile lui, Papini îi consacră 300 de pagini pentru a rezerva abia 100 operei, cu toate că în fond aceasta mai poate interesa. Faptul este desigur semnificativ pentru Papini, care a vrut totdeauna să aibă mai mult de-a face cu oamenii, decît cu realizările lor; mai ales cînd sînt de grandoarea* ***Divinei Comedii*** *şi pot trezi invidie în cei mai umili adoratori"*[1]. Trebuie puse în lumină multiplele mize pe care îşi propune să le atingă Giovanni Papini în investigaţia sa: aceea **explicativă**, de prezentare minuţioasă a specificului gîndirii dantesti, în faţa publicului larg; aceea **speculativă**, de identificare, în striaţiile biografice şi literare, a unor noi ipoteze, de multe ori cu totul surprinzătoare, despre tema cercetată; aceea **sumativă**, de edificare a unei sinteze originale, rezultată din juxtapunerea eseurilor autonome, ce aprofundează detalii punctuale, într-un discurs cu valoare globalizantă. Pe parcursul analizelor singulare, nu se pierde totuşi din vedere echilibrul de ansamblu, fapt ce rezultă şi din numărul rotund al capitolelor (cincizeci). Să mai adăugăm că, prin numeroasele versuri citate, excelent alese, cu scopul de a-şi ilustra demonstraţiile, Papini construieşte – poate involuntar – şi o antologie a celor mai semnificative pasaje aparţinînd lui Dante Alighieri.

Autorul îşi propune, încă din premise, să contureze o imagine "umanizată" a poetului medieval, pe baza trăirilor lui cotidiene (eşecuri personale, iubiri neîmpărtăşite), în locul obişnuitei statui încruntate a artistului luptător: *"Trebuie să facem pentru Dante, la urma urmelor, ceea ce-a făcut Socrate pentru filosofie: să-l coborîm din cer pe pămînt. Am înălţat, cu cele mai bune intenţii, o statuie mai înaltă decît în realitate: ar fi timpul să readucem la viaţă omul adevărat, omul viu. Nu pentru a-l diminua – căci ceea ce e în mod etern mare în el rezistă la orice tentativă a mărunţilor de noi –, ci pentru a-l înţelege mai bine. Un gigant cum e Dante nu are nevoie de tocuri false, catalige sau farduri"*. Dacă ţinem seama că datele incontestabile despre biografia dantescă sînt totuşi rare, că ele sînt mereu concurate neloial de o avalanşă de picanterii, legende şi întîmplări apocrife, e uşor să ne închipuim nemulţumirea specialiştilor vremii, care se vedeau confruntaţi cu un "scandalagiu" decis să insiste pe *"acest* ***alt*** *Dante, un Dante* ***neistoric***, [care] *nu era o persoană bine crescută şi nu ezita să se poarte urît cu cel care nu-l respecta, să-l ocărască pe cel ce nu-i răspundea la întrebare, îl plictisea sau îl jignea. Era supărăcios, dar îşi permitea să-i şi batjocorească pe ceilalţi. Iar pînă aici sîntem pe un teren verosimil, dacă nu chiar sigur. Dar există lucruri şi mai rele: nu se dădea în lături să tragă cu urechea; uneori era cleptoman; nu se ruşina să-l concureze în sminteală pe bufonul Gonnella; să complimenteze fetele pe stradă; să frecventeze prostituatele; să se complacă în jocuri de cuvinte sau să fie hulpav la mîncărurile mai bune"*. Imaginea umană, prea umană, a creatorului sublim al Lumii de Dincolo avea puţine şanse să convingă lumea amfiteatrelor.

Însă Giovanni Papini nici nu se adresează, cu preponderenţă, unui cerc restrîns de cunoscători. El caută, de fapt, consensul şi simpatia publicului larg. În această direcţie, pariul său a fost cîştigător[2]. Iar pentru a-şi atinge scopul, se foloseşte uneori de recuzita demonstraţiei retorice, construind mari contraste, cu efecte artistice remarcabile – a se vedea, de pildă, memorabilul capitol *În faţa Papei*: *"Amîndoi influenţi şi măreţi: Bonifaciu prin poziţia sa atotputernică, datorită aurului în care se lăfăie şi a ajutorului principilor* (...). *Dante nu dispune aparent de nici o putere, pentru că reprezintă un partid în pragul desfiinţării şi se află deja în mîinile Papei. Dar întreaga sa forţă se află, ascunsă, în sufletul şi în mintea sa, în puterea artei şi a cuvîntului. Lui îi aparţine, mai mult decît lui Bonifaciu, viitorul. / În toate erau opuşi, aceşti fraţi întru orgoliu: însă erau demni de-a sta faţă în faţă, de-a se măsura şi de-a se judeca. Doi coloşi: urmaşul lui Petru şi moştenitorul lui Virgiliu; cel care pregătea deja bula* ***Unam Sanctam*** *şi cel care va scrie* ***Monarhia***; *cel care voia să le poruncească regilor şi împăraţilor şi cel care îi va judeca de sus, cu duritate, nu doar pe regi şi pe împăraţi, ci şi pe papi. Sînt amîndoi nişte utopici, dar cuprinşi de utopii contrare: utopii aflate la apus, dar care în sufletul lor, mai mult decît în oricare alt om, erau înflăcărate"* etc.

La rezultate spectaculoase ajunge Papini nu doar atunci cînd îşi asumă dorinţa de a sfida, ci ori de cîte ori înaintează cu paşi mari pe teritoriul astfel cucerit, după ce-a depăşit pragul convenienţelor sfioase. Capitolul *Dante păcătos* ne oferă un bun exemplu. Deja ideea de a-l pune într-o lumină nefavorabilă pe marele poet le-ar fi apărut scandaloasă unor spirite filistine. Însă eseistul îşi consolidează provocarea, folosind schele solide în construcţie. El trece în revistă cele şapte păcate capitale ale doctrinei creştine şi verifică adecvarea lor la situaţia concretă a lui Alighieri. Astfel, Papini constată o stranie incompatibilitate reciprocă a anumitor păcate, de unde surprinzătoarele concluzii despre natura umană în general: *"pare aproape incredibil ca Dante să fi fost în stare, fie şi în foarte rare ocazii, de invidie. Era prea orgolios pentru a fi invidios. Să nu ne mirăm văzînd în opoziţie orgoliul şi invidia: omul cu adevărat orgolios e atît de sigur de propria valoare, încît nu se poate înjosi să-i invidieze pe cei care îi sînt, prin definiţie, inferiori. Iar acesta nu e singurul caz în care un păcat ne mîntuieşte de existenţa altuia (uneori mai grav). Desfrîul şi lăcomia exclud, de obicei, zgîrcenia; tot aşa cum, adesea, zgîrcenia este un obstacol în calea lăcomiei, a lenei şi a desfrîului. Iar orgoliul nu e doar adversarul invidiei ci, aproape totdeauna, o armă împotriva lenei. Omul trufaş rîvneşte la*

12 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

glorie şi însuşi Dante, în celebrele versuri, ne avertizează că nu dobîndeşti faimă dacă stai să zaci sub pătură. Tocmai pentru această reciprocă incompatibilitate a unor păcate, nu putem găsi vreun om, oricît de abject, care să se facă vinovat de toate cele şapte". Acuitatea analizei e scînteietoare.

Comentariul lui Giovanni Papini se dovedeşte de o mare mobilitate în progresia gîndirii. De la disecarea măruntă a detaliilor, el are puterea de-a se înălța la judecata de ansamblu. E convingătoare imaginea globală, "de sus", pe care o oferă despre poetul medieval lipsit de o apartenență politică precisă: după ce fusese, în anii de glorie florentină, un "guelf alb" şi după ce se tranformase într-un "ghibelin fugar", *"Dante depăşeşte ambele teorii, ațintindu-şi privirea spre binele acelei omeniri pe care atît o putere cît şi cealaltă trebuie, la urma urmelor, s-o slujească"* (vezi cap. *Cei doi sori*). De altminteri, Papini îşi alternează fără zăbavă perspectivele de analiză, face aprofundate excursuri de istorie medievală, teologie, filosofie, expresie artistică (rima, figurile stilistice, terținele, comparațiile), ezoterism, simbolistică ascunsă, coerență internă a universului fictiv etc. etc. Sinteza lui rezultă din juxtapunerea mărgelelor diversificate, într-un colier construit prin însumare.

Iar scriitorul, pe cît de aspru în rezerve şi critici, devine debordant în entuziasme: *"Poemul lui Dante rămîne pînă în ziua de azi, cel puțin prin caracterul universal al materiei sale, cea mai vastă operă concepută şi creată vreodată de geniul uman. Există opere care încearcă să reprezinte, prin aventuri legendare sau realiste, aproape toată viața oamenilor. Dar* ***Orlando furios***, ***Don Quijote***, *teatrul lui Shakespeare,* ***Candide*** *sau* ***Comedia umană*** *sînt opere pe deplin pămînteşti, care au ca fundal şi decor cîmpiile şi oraşele pămîntului, iar ca personaje nu altceva decît ființele vii. În* ***Divina Comedie***, *însă, avem toată viața cunoscută şi, în plus, toată viața de pe lumea cealaltă: există oameni de toate condițiile sociale, dar mai sînt, totodată, umbrele, demonii, îngerii, Treimea divină. Nici o carte omenească, pînă în prezent, n-a depăşit, prin imensitatea temei tratate,* ***Divina Comedie***: *doar cele Două Testamente, datorate înaltei inspirații a lui Dumnezeu, o întrec şi o învinge"*; *"Dante nu e doar un scriitor, un filosof, un moralist – ci un demiurg, aproape un rival al lui Dumnezeu. A înțeles să ofere o completare a Bibliei, să scrie o urmare a Apocalipsei"*.

Numeroase sînt pasajele de interpretări papiniene ce-l pot umple de admirație pe cititorul operei dantești. Se remarcă, prin originalitatea abordării, eseul *Beatrice n-a răspuns*. De unde toți comentatorii îşi focalizau atenția asupra sentimentelor şi meditațiilor lui Dante însuşi, Papini răstoarnă, surprinzător, perspectiva. El îşi asumă ipoteza deplinei coerențe a universului fictiv şi creditează personajele cu autonomie de gîndire şi simțire, în virtutea unei intuiții uluitoare prin simplitatea ei: *"care au fost sentimentele Beatricei pentru Dante? L-a compătimit ori nu l-a înțeles?"*. Această întrebare directă, obținută prin inversarea raporturilor dintre subiect şi obiect, duce la concluzii dintre cele mai neaşteptate, construind o nouă înfățişare a sărmanului tînăr, îndrăgostit nebuneşte de Beatrice, căci ea *"îl lua în derîdere chiar ştiind în ce condiție se află Dante. O femeie, dacă are măcar o brumă de afecțiune pentru un bărbat, nu acceptă să rîdă de el, să glumească pe seama lui, să-l ia peste picior, adică să-şi bată joc de acel bărbat, de față cu el şi împreună cu ceilalți. Nu ar face-o nici dacă ar avea pentru el măcar un strop de milă. Poate, din*

timiditate, să tacă în fața batjocurii altora, dar nu să ia parte la ea, aşa cum a făcut plină de cruzime Beatrice în acea zi. / Dar cum şi de ce ar fi trebuit să-l iubească ea pe Dante? Acel tînăr pipernicit, subțiat de studiu şi de sensibilitatea înnăscută, dintr-o familie nici ilustră, nici înstărită, încă nedevenit celebru prin operele sale, foarte îndrăzneț cînd scria, dar ruşinos şi tăcut cînd era prezent, nu era în măsură să pună pe jar inima unei neveste prea tinere şi nu destul de cultivate pentru a pricepe divinitatea artei şi pentru a ghici viitoarea măreție şi glorie a elogiatorului ei. Uneori va fi resimțit oarece mulțumire pentru sonetele şi baladele sale de adorație; şi adeseori, mă tem, va fi zîmbit în fața naivității lui, va fi glumit cu prietenele-i nobile, pe la spatele bietului poet". O dată mai mult, pornind de la datele concrete oferite de opera literară şi de viața reală, Papini conduce demonstrația către o meditație generală asupra sentimentelor (iubirea sinceră exclude gesturile de deriziune), iar pe urmă o răsuceşte înapoi către situația de pornire, pentru a-şi extrage concluziile surprinzătoare (tînărul Dante a fost, din păcate, un *mal aimé*).

În alte situații, îndrăznelile speculative îl conduc pe Giovanni Papini spre rezultate nesigure şi abracadabrante (vezi eseurile *Poetul luptător*, *Cruzimea lui Dante* ş.a.). A "deduce", din mila artistică resimțită de protagonistul călător, în *Purgatoriu*, la vederea personajului Buonconte da Montefeltro, eventuala... ucidere a aceluiaşi Buonconte da Montefeltro de către poetul-soldat Dante, în viața reală, pe cîmpul de luptă, depăşeşte limitele unei explicații logice şi convingătoare. A "presupune", din oroarea şi furia resimțite de protagonistul explorator, în *Infern*, la confruntarea cu unii dintre cei mai josnici păcătoşi, lipsa... simțului creştin milostiv ori a spiritului de justiție ale poetului, constituie doar tentative papiniene de a lansa sfidări cu orice preț[3].

Tot neconvingător e şi capitolul cel mai extins al monografiei (*Cgarul*), care atacă un nivel profund al *Divinei Comedii*. După cum subliniază însuşi Papini, identitatea Ogarului – despre care se profețeşte, în cîntul I al poemului, că va veni şi va izgoni din lume Lupoaica – e extrem de disputată în biblioteca dantologică, fiindu-i atribuită unui şir întreg de personalități istorice: *"Henric al VII-lea, ducele Ludwig de Bavaria, Hanul Tătarilor, Can Grande della Scala, Uguccione della Faggiola, Guido Bonacolsi da Mantova, Wilhelm împăratul Germaniei, Cino da Pistoia, Castruccio Castracani, Papa Benedict al XI-lea, Garibaldi, Vittorio Emanuele al II-lea, un căpitan ghibelin nedeterminat, un împărat nedeterminat, un papă angelic nedeterminat, ba chiar Dante însuşi sau Cristos care va veni"*. Dificultatea rezidă în faptul că Dante Alighieri, creînd imaginea Ogarului (dar şi pe aceea a Leopardului, a Leului sau a Lupoaicei), lucrează la mai multe posibile niveluri, deschizînd calea trimiterilor fie de natură istorică, fie de natură morală, fie de natură alegorică, fie de natură teologică ş.a.m.d. Efortul de decriptare al lui Papini, prin suprapunerea Ogarului peste identitatea Spiritului Sfînt, săräceşte de fapt polisemia ascunsă *"sotto il velame"*, prin restrîngerea opțiunilor de semnificație. Rămîne să ne impresioneze, pînă la urmă, exercițiul de virtuozitate enciclopedică al comentatorului, atunci cînd esența speculației sale totuşi nu ne convinge.

(*va urma*)

Note:

1 Alexandru Marcu, *Ultima carte a lui Papini* [recenzie la *Dante vivo*], în *România literară*, nr. 68/3 iunie 1933, p. I-II.

2 *"Ajută la popularitatea operei faima autorului, bine înrădăcinată în burghezia de mijloc, atît înainte cît şi după al Doilea Război Mondial (de pildă: avocați, proprietari agricoli, profesori din învățămîntul secundar, studenți şi ziariști, funcționari)"*, vezi A. Vallone, *art. cit.*, p. 103.

3 Pentru alte detalii, vezi Laszlo Alexandru, *Trei nedreptăți ale lui Giovanni Papini*, în vol. *Toate pînzele sus!*, polemici, Cluj, Ed. Grinta, 2005, p. 73-79; de asemeni pe internet, în rev. *E-Leonardo*, nr. 3/2004. ■

Black Pantone 253 U

Duşan Petrovici

Căruia-i spuneam și spun Dușanski!

Duşan e sârb, cam pe trei sferturi; în rest, e *Mitteleuropeäer*.

De 28 de ani, s-a aciuiat în Düsseldorf. Tot ce mă lega de-acest oraş (chit că, pe sfert, germanul, prin mamă, *eu* eram) era numai distihul lui Ion Barbu (referitor la Heinrich Heine): „La Düsseldorf, o cadră-n Bolkenstraße.../ În jilț adânc, Evreul Botezat."

Noi doi, fără a fi evrei, eram pe sfert, de ni se-ngăduie aceasta, grație distihului (un altul) al Țvetaevei (dacă țin bine minte): „În lumea asta preacreştină/ Poetul este un evreu!"

Văzându-ne, adesea zilnic, ani de zile, la cafenea, prin baruri, acasă sau la ştrand, aveam un „cifru" personal, netrebuind să (ne) dăm multe explicații. În '83, când a murit Nichita, mi-a scris, cvasi-telegramatic, din Germania: „Cântecul Larei nu mai este!" Se referea la o poemă nichitiană: „Una mai am, dar nu spun care-i...", în care „care-i" era rima Larei (cea din *Doktor Jivago*, desigur) şi-n care, instinctiv, Nichita refăcea *topos*-ul trubaduresc (sau mussetian: „Et je veux mourir pour ma mie/ Sans la nommer"), al tăinuirii numelui Iubitei.

Duşan era (şi, când îl văd, mai este) unul din rarii (mult prea rarii) inşi cu care poți vorbi despre femei fără să luneci în trivialități.

Cu ochi de un albastru cald şi cu un *sex-appeal* exotic, Duşan suferă, adesea, din amor, şi repetă vorba unui rus (colocator al lui, pe vremuri, într-o baracă din Oneşti, – ce o cita, la rându-i, dintr-un film): „Liubòv, etă traghèdia!"

Pentru că omul se cunoaşte nu doar după ce face el, dar şi din ceea ce reține şi relatează (cu umor sau empatie) că fac alții, închei acest sumar „portret" printr-o istorie auzită de Duşan, în copilărie, de la un sârb ce emigrase-n America, prin '910.

Întâmpinat, în port, de-un compatriot, vede, pe chei, un bătrân falnic (ca, adăugam noi, Walt sau Ezra), într-o şazublă albă (fără glugă) şi cu un mare papagal pe umăr. Surprins de insolita apariție, emigrantu-i cere emigrantului mai vechi să-l abordeze pe bătrânul ce aducea a... Dumnezeu şi să-l întrebe cum e America, de fapt. Răspunsul bătrânului: „I'm America!"

Dùşane, zdravo!

Şerban Foarță

Însemnări atroce

1.

eu voi muri în oraşul acesta în care
poetul heine a refuzat să moară
nu departe de rhin şi nici de casa lui
unde oamenii vin şi se închină
dar taina poeților este pecetluită
în pas de omidă anii mei au ajuns
la un punct fix iar punctul
nu mai e o linie în mişcare
păianjenul din colț e un daimon în zdrențe
brazilia pe care o visez noaptea
va lipsi de pe hartă
iar inima mea va face pe tabla
marelui spărgător un zero perfect
două degete lungi se vor întâlni în noapte
unul va fi degetul meu celălalt

2.

nu de tine am nevoie ci de oxigen
un gaz incolor inodor insipid
pe care mi l-au luat cei ce pretind
că descoperă enigma vieții
ei vor primi premiul nobel
pentru o mare minciună
iar eu voi muri asfixiat

3.

muzica sferelor a fost bine descrisă
(de unii şi alții numai de mine nu)
de la a la z ne tragem pe noi nădragii de văcar
şi vopsim gardul cu leoparzi pătați
iar țipetele ni se prefac în oglinzi otrăvite
şi peştii cei blonzi din acvarii
ne sar speriați în buzunarele goale

4.

păstrează ceva de la mine: un cuvânt urât
pe care ți l-am şoptit odată la ureche
dar într-o altă limbă)
ceva de care să te ruşinezi şi tulburi
dorindu-mi moartea
numai cuvintele urâte mi-au mai rămas
păstrează măcar unul
cel mai urât dacă se poate
până îmi vine mie lebăda din mănăstire
cu unu cu doi sau trei troglodiți

5.

străbat numai distanțe igienice
cu vaporul de la koblenz la köln
sau cu trenul de la gotha la weimar
nu mai departe de amsterdam
acest port al nostalgiilor lascive
unde un bătrân matelot ca un caron
te va plimba cu barca pe canale
negresa agatha o să mă urce în tren
ca pe un şcolar care pleacă
într-o vacanță mai lungă
şi cât mai departe
cât mai departe
cât mai departe
de țara mea de antracit

6.

prea multă minciună la naştere
bucuria programată a proştilor
apoi vârstele bătute în cuie cicălitoare
prin lungul buric al dorințelor
urâtul marțial şi catastrofa erotică a lui iisus
iartă-mă doamne pentru blasfemie
cu jakob böhme aş sta acum de vorbă
„pentru cine timpu-i veşnicie
dar şi veşnicia timp acela scapă"
poate scapă

7.

lui Şerban foarță

târziu şi totuşi prea devreme
încep călătoriile în cârje
mai mult o fugă de ceva
de care ne aducem cu greu aminte
a fost ploaia cea care bătea atunci în geamuri
sau catiuşa morții zglobie?
o țărancă înfuriată pe lume?
cine a spus că femeia trebuie doar să-şi ridice coada
bunicul sau fratele lui care o făcea pe filozoful?
şi ce mister purta armăsarul în scula lui zdravănă?
lumea e o crupă frumoasă de iapă
în care încape un asemenea mister?
pomii sunt verzi dacă vrea soarta
dacă nu prețul iubirii va creşte

Black Pantone 253 U

8.

ochiul ce vede vede bine:
un porumbel îşi pierde în zbor agrafa
şi nu se mai întoarce s-o caute
iar eu n-o să-l mai văd niciodată
anii mei: fiecare o închisoare mascată
înghesuiţi ca pacienţii într-un mic spital
ei cer de mâncare un tubercul de stea
(dar aşa ceva nu există)
cineva îmi depune osul la o poştă falită
totuşi tresar: piramida e un orologiu prea zgomotos
pentru nervii mei
iar voi vă ascundeţi
şi nu mă iubiţi
vă ascundeţi

9.

întorc spatele naturii tale umede
hygra physis cum ar spune plutarh
meduza troglodită cu care numai
soldatul cel prost se va întâlni pe câmpul de bătaie
(şi o să-i facă ceva urât)
iată apollo îşi plânge singur de milă
iar pachidermul striveşte o notă muzicală sub picior
numai vedenia mea se urcă pe crucea toamnei
unde merele şi-au scos viermii ca pe nişte degete inelate
şi vinul în cascadă
o să-mi spele de trei ori trupul
pentru atât de sofisticatul neant

10.

el a făcut totul
acizii graşi şi proteinele
ţesuturi de cenuşă linţolii de apă şi sare
cuvintele el le-a timbrat cu laser
muncile lui hercule au fost pentru el o joacă
transhumanţele sunt mâna lui
nouă nu ne-a lăsat nimic
nici măcar o umilă turbincă
eu arunc o bucată de zahăr în fluviu
şi strig a deznădejde: rien!

11.

luaţi aminte: noi suntem nişte morţi
care se joacă de-a poezia
când poezia-i neputinţă şi durere
muşchiul de oţel al morţii
un jurnal atroce ţinut pe cruce de iisus
o lampă de petrol luminând în grajd nevroza animalelor
şi iarăşi neputinţă şi durere
cuţit înfipt în pieptul bibliei ca într-o pâine
noi suntem nişte morţi şi asta e poezie
ophelia plutind pe apă în rochia-i de mireasă
cutia cu cremă de ghete pentru cizmele lui cronos
lacrima melcului ce-şi plânge consoarta
poezie: un bărbat mort lângă femeia-i moartă

Düsseldorf, iulie-august 2009

■

emoticon

Subrisio saltat

(misivă către Ştefan Manasia)

Şerban Foarţă

Dragă Ştefan, frumoasa de alături n-a fost nicicând iubita mea, – după cum, bineînţeles, nu-s eu acela, din păcate, pe-ai cărui umeri bătrâneşti, dar fermi, îşi sprijină tandru antebraţele-i de fată şi, mai la vale, delicatele-i falange. Bătrânul, încă verde, e Paul Fort (de-al cărui nume mă despart un *a*, un *ă* şi o sedilă). Foarte longeviv şi plin de sevă, poetul este, astăzi, dat uitării, de către mai toţi: poeţi şi critici. Dincolo de multele-i volume (prefaţate, începând cu Pierre Louÿs şi terminând cu – incredibil! – Georges Simenon, de mai toată floarea cea vestită a literelor franţuzeşti), a fost un stâlp, de-a lungul vremii, al cafenelei Closerie des Lilas, decor al unui film de prin '50, cu, între alţii, Georges Brassens, care-i şi dizează o poemă, *Complainte du petit cheval blanc*, – pe care,-n tălmăcire proprie, iat-o: „Micul cal pe timp avan, /cât de brav putea să fie! /Cal cuminte şi bălan: /toţi 'napoi, el în prim-plan.// Soare,-n nicio zi din an,/ în cea strâmbă geografie,/ pe al cerului tavan, /nici în zări, nici în prim-plan.// Ci el, fără vreun alean,/ cu copiii la cutie, /prin ploi lungi, pe-un bărăgan:/ toţi 'napoi, el în prim-plan.// Ce îndemn şi ce elan,/ după coada-i colilie,/ – dacă,-n droşcă, toţi eram:/ noi 'napoi, el în prim-plan.// Ci-ntr-o seară, într-un an,/ – altfel cum putea să fie?! –/ l-a lovit un trăsnet van:/ toţi 'napoi, el în prim-plan.// A murit sperând, în van,/ soarele să reînvie/ pe al cerului tavan,/ – fie-n zări, fie-n prim-plan." Ar fi de precizat numaidecât că, tălmăcindu-l, nu vream să-l flatez pe bunicul, pe cât cred, al fetei, pentru ca el să-mi înlesnească idila cu nepoata lui... Adaug că fotografia, datând din 1958, când eu eram în vârstă de 16 ani, iar ea, de-aceeaşi, pasămite, nu se mai poate face absolut nimic pentru întinerirea noastră cu o jumătate, vai, de secol! Îmi rămâne s-o ador „postum" şi s-o regret ca pe o dragoste (fictivă), care n-a fost (nici n-avea cum) să fie. Trebuie spus că eu, fotografia, am văzut-o doar prin '66, într-o minimonografie *Paul Fort*, de Pierre Béarn, apărută, înainte cu un an, în colecţia *Poètes d'Aujourd'hui* a editurii Pierre Seghers... Să las, însă, pedanteriile de-o parte şi să revin la fata pe care mult aş fi iubit-o şi pe care o iubesc, de fapt, şi ca imagine, ca umbră, ca vedenie. Ceea ce-mi place, mai ales, la ea, e, mai întâi, cordialitatea. Apoi, sunt ochii, ochii luminoşi, şi, în sfârşit, surâsu-i spontan şi fără schimă, al celei ce-şi ignoră puterea de seducţie. Trebuie să-ţi spun, dragă Ştefan, că, altminteri decât alţi „băieţi" (fie şi... *scribăieţi*, aceştia), ceea ce remarc, în primul rând, la o domnişoară, la o doamnă, sunt, chiar şi la ştrand, nu clasicele forme de relief, ci ochii, dacă i se văd prin sticle, şi, din

capul locului, surâsul. Când nu e strict profesional sau afectat (şi, deci, tot fals), surâsul e o invitaţie să treci pragul, asemeni unei porţi întredeschise, – nici ferecată ca aceea a unei feţe împietrite, nici larg căscată ca aceea pe care o implică râsul; faţă de care el, surâsul, e un *subrisio*, un „sub-râs". Există râsete (sau râsuri?) indecente, după cum altele, din contră, deschid un sipet de mărgăritare (cu un, pesemne, loc comun, dar *very true*, – precum orice truism!). Există zâmbete care aduc a zâmbre, – drept care-i şi prefer acestui termen cvasi-sinonimul său, *surâsul*... Surâsul celeia de care Paul Fort e mândru, ca bunic (sau ca, baremi, vârstnic companion), iar eu mereu îndrăgostit. *La belle souriante*, căreia-i sunt un supirant inconsolabil...

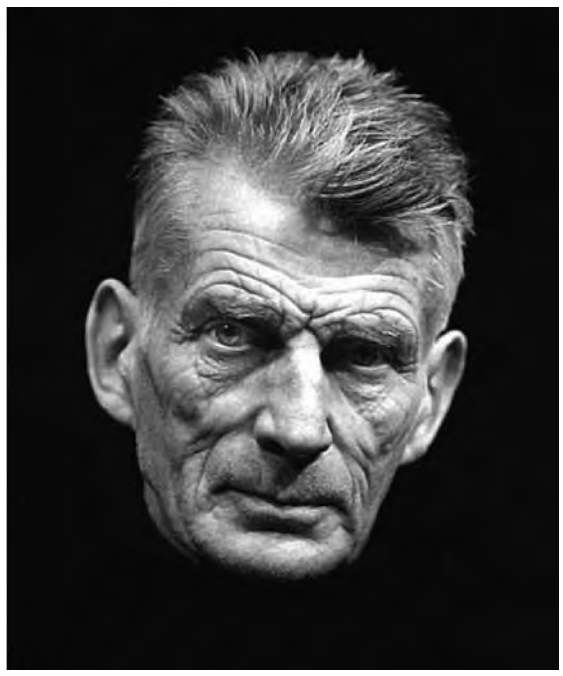
■

Black Pantone 253 U

eseu

Beckett sau inocența teatrului absurd

Monica Danci



Despre dramaturgul Beckett, Harold Pinter ne vorbeşte astfel: „Este scriitorul cel mai curajos, cel mai nemilos care există, şi cu cât îmi bagă nasul mai tare în mizerie, cu atât îi sunt mai recunoscător. [...] Nu îmi vinde nimic din ce nu vreau să cumpăr şi de altfel nu-i pasă deloc dacă sunt sau nu cumpărător. [...] Dar cumpăr tot, cârlig, undiță şi plumb, pentru că scotoceşte prin toate colțurile şi nu neglijează nici cel mai mic vierme. El creează frumusețe. Opera lui e frumoasă". Pe omul Beckett, Avigdor Arikha îl descrie în felul următor: „Simțea deznădejdea lumii. Înduioşat de un copil ori de o pasăre care îşi făcuse cuibul în cutia sa poştală din Ussy, [...] sau de necunoscutul student american [...] care l-a acostat pe stradă şi căruia Beckett i-a dat în aceeaşi seară două mii cinci sute de franci, era atent la fiecare ființă, la fiecare lucru, pictură sau sculptură, fără să spună nimic nepotrivit sau fără convingere, ci analizând totul îndelung, cu gravitate. Sau umor. În funcție de circumstanțe". Martin Esslin povesteşte că, atunci când a fost înjunghiat pe o stradă din Paris de un răufăcător şi a fost transportat la spital cu un plămân perforat, Beckett s-a dus să-şi viziteze agresorul în închisoare. Întrebându-l care fusese motivul atacului, omul i-a răspuns: „Nu ştiu, domnule".

Prin ceea ce scrie, Beckett caută tocmai răspunsul la întrebări fundamentale cum ar fi „Cine sunt?" sau „Atunci când spun „eu", asta ce înseamnă?" şi aici e paradoxul. El redă neputința noastră de a ne reprezenta. Imposibilitatea e dublă: obiectul nu poate fi reprezentat deoarece „este ceea ce este" în timp ce eu „sunt cine sunt". Misterul se joacă la nivelul la care cuvântul prinde în capcană imaginea, captează mima, agață gândirea. Beckett nu disociază niciodată cuvântul de spațiu, de gest, de mişcare, de lumină, de loc, de poziția fizică. Forța dramatică a poeziei concrete a teatrului său constă în faptul că ea se adresează mai mult simțurilor şi nervilor decât comprehensiunii discursive. Prioritatea acordată vizualului şi chiar pregnanța unei singure imagini din piesele cele mai recente retrasează sciziunea unei geneze: pe de o parte monologul interior, vocea, şi pe de alta construirea de imagini esențialmente vizuale care se dezvoltă ocupând întregul spațiu. Există momente în care prezența liniştii e atât de pregnantă în piese, încât aceasta devine ea însăşi protagonistă.

Beckett contestă resorturile teatrului şi prin distanța care separă actorii de public, care se simte „destabilizat" de apostrofări ironice sau chiar injurioase. Personajele îşi pun întrebări asupra rolului pe care îl au, asupra replicilor şi al sensului piesei, ele joacă în silă „această comedie de zi cu zi" căreia îi dau în vileag artificiul, deconspirându-i convențiile înăbuşitoare. De altfel, scena şi lumea se confundă. Viața însăşi devine o iluzie, un divertisment pe care îl prezentăm celorlalți pentru a simți că existăm.

Teatrul devine astfel o căutare a sinelui, a realității care se ascunde în spatele conceptelor, o încercare de a depăşi stadiul gândirii conceptuale aşa cum pictura abstractă trece dincolo de granițele obiectului identificabil. „Iată pagini şi pagini de expresie directă. Şi dacă nu le înțelegeți, doamnelor şi domnilor, e pentru că sunteți prea decăzuți pentru a le putea admite. Nu sunteți satisfăcuți decât dacă între formă şi fond există o tăietură suficient de clară pentru a putea surprinde primul element, ținând prea puțin cont de al doilea." Beckett scrie în franceză pentru că în această limbă „e mai uşor să scrii fără stil". El caută claritatea maximă şi economia de expresie. La el totul e indispensabil, necesar, şi acest enorm travaliu al căutării preciziei, al eliminării superfluului, explică această extraordinară claritate a scriiturii, „această evidență" (E. Fournier). Şi în voința lui există o asemenea minuțiozitate, „conştiință înnebunitoare" (Artaud), că aceasta repune radical în discuție, atât pentru autor cât şi pentru regizor, „eul" care se etalează şi încearcă să se pună în valoare, „această uşuratică persoană întâi". Beckett se simte „o păpuşă de ventriloc". El trebuie să recurgă la şiretlicuri pentru a nu spune ceea ce cuvintele îl fac să transmită fără voia sa, să exprime tocmai incertitudinea, contradictoriul, incredibilul. Trebuie să supui cuvântul în loc să-l suporți. O importanță capitală o dețin silabele, căci, aşa cum spune Pierre Chabert, Beckett „e responsabil pentru sunetele fundamentale şi nimic altceva". Nu întâmplător muzica, arta cea mai apropiată de suflet dar şi de matematică, cea care semnifică cel mai puțin, este luată ca referință, ca model pentru scriitură sau punere în scenă, „muzicalitatea" limbajului acompaniind deseori eşecul acestuia: „Nu suntem pe punctul de... de... a semnifica ceva? Clov râde scurt. „Să semnificăm? Noi, să semnificăm!" („Sfârşit de partidă"). Întrebările devin afirmații care nu aşteaptă de fapt un răspuns, deoarece capacitatea însăşi a limbajului de a reda realitatea e pusă la îndoială: „Spunând dragoste înțelegem oare dragostea? (După un timp) Sufletul spunând sufletul?" („Comedie") Monologurile, stilul telegrafic, abandonul semnelor de punctuație indică neputința comunicării. Dar mai importantă chiar decât orice semn de dezintegrare a limbajului şi a semnificației este natura însăşi a dialogului, care este întrerupt în fiecare moment fie pentru că nu există un schimb real de gânduri (mesagerul din „Godot", atunci când este întrebat dacă este nefericit, răspunde „Nu ştiu, domnule"), fie deoarece cuvintele şi-au pierdut între timp sensul, fie din cauza imposibilității personajelor de a-şi aminti ceea ce s-a spus: „Eu aşa sunt. Ori uit imediat, ori nu uit niciodată." („Aşteptându-l pe Godot"). Fiecare rând anulează ceea ce conține cel precedent. De altfel, în teza sa despre Beckett, „Insuficiența limbajului", Nicklauss Gessner face o lungă listă a pasajelor din „Aşteptându-l pe Godot" unde afirmațiile făcute de personaje sunt rând pe rând modificate, atenuate, înconjurate de rezervă şi apoi respinse complet pentru ca orice înțelegere să devină în final imposibilă. Într-o lume fără scop care şi-a pierdut obiectivele, dialogul, ca orice acțiune, devine un simplu joc, un mijloc de trecere a timpului. Şi totuşi, această înlănțuire mecanică luptă împotriva solitudinii care amenință ființa cu anihilarea. Aceste conversații ilogice şi ezitante lansează un apel către celălalt. Ele exprimă nevoia disperată de a stabili un contact, oricât de derizoriu ar fi acesta, împotriva sfârşitului iminent.

Antieroii lui Beckett „evoluează" pe scenă ca nişte paiațe groteşti. Degradați, fără vreun trecut sau profesie, identitatea lor clovnescă provoacă râsul. Îi auzim şi îi vedem conversând, solicitându-se reciproc, contrazicându-se, îmbrățişându-se, căutându-se şi refuzându-se constant, simboluri concomitente ale voinței de a fi, ale dependenței şi ale prăpastiei ineluctabile care desparte oamenii. Dorința a dispărut. Fratele este aici, nu este nevoie de el, nu miroase frumos, jenează, e respins şi apoi rechemat. El este dublul în carne şi oase, în vorbire, demers şi prezență. Structura fundamentală este „Eu plus Celălalt", acesta din urmă având rolul de interlocutor pentru a produce iluzia unui dialog, de a permite „eului" să se exprime: „Clov: - Eu la ce servesc?/ Hamm: - Ca să-mi dai replica." Insolitul personajelor beckettiene constă în aceea că par să se găsească pe scenă fără a avea un rol. Nu au nimic de zis şi pot zice orice, nimic de făcut şi pot face orice, în afară de a pleca, de a înceta să „fie" acolo. Epuizându-şi ultimele cuvinte şi ultimele grimase în rolul muribundului, mimându-şi moartea din cauza neputinței de a o putea „spune", evocând iminența închisorii, a spitalului, a azilului, personajul nu este încă prizonier, nici nebun. Dar e agonic, pe punctul de a dispărea, extenuat de prezență, redus la anonimat şi la starea de larvă. Beckett e campionul regresului şi al abandonării. Orbi, surzi, infirmi, oameni aflați în imposibilitatea de a se mişca sunt reprezentanții unei subumanități asupra căreia el se concentrează cu o încrâncenare morbidă, căci „eroii" nu încetează să „progreseze" de la o piesă la alta spre şi mai multă degradare şi imobilitate: Krapp e miop şi surd, Estragon şi Pozzo şchiopătează, Hamm e infirm, Maunu are fața în noroi, A şi B se reîntorc de-a buşilea în sac, Winnie e îngropată până deasupra taliei în primul act, până la gât în al doilea, fără să mai poată întoarce capul, cele trei fețe fără vârstă din „Comedie" au gâtul înțepenit în borcane, în timp ce personajele din „Du-te, vino", care se diferențiază doar prin culoare, denunță distrugerea principiului identității.

Beckett lucrează asupra corpului aşa cum face un sculptor cu piatra, fragmentându-l în vizibilitatea sa însăşi, violentându-l, provocând astfel o dramatizare inedită. De altfel, el scrie uneori fie pentru „vocea" pură, fie doar pentru imagine, fondându-şi o parte din teatru pe această

Black Pantone 253 U

sciziune dintre cuvânt şi corp, ca în confruntarea dramatică din „Ultima bandă" sau ca în „Nu eu", unde acesta din urmă este absent. Fața extrem de expresivă din „Zile frumoase" contrazice inerția forțată a celeilalte părți moarte a corpului, în timp ce figura gravă, fără nicio caracteristică din „De data asta" e specifică pentru ultimele sale piese, care redau inerția, inactivitatea, lipsa productivității.

Lumea lui Beckett e goală, sau, mai bine-zis, se goleşte progresiv (de obiecte, de hrană, de ființe vii, de natură), ceea ce conferă un plus de eficacitate celor câteva accesorii păstrate de dramaturg. Obiectul beckettian are rolul unui suport de joc. Scaunul rulant al lui Hamm, pubelele lui Nagg şi Nell, movilița lui Winnie, carafa la care personajul încearcă în van să ajungă, cele trei cuburi etc. contribuie la subjugarea personajului, deşi pot constitui în acelaşi timp şi o stavilă împotriva neantului. (De altfel, din ultimele piese reiese că ceea ce limitează cuvântul prin greutatea prezenței este însuşi corpul.) Coarda care îl leagă pe Lucky de Pozzo, cu încărcătura emotivă pe care o dă realitatea reprezentării sale, este o altă formă a legăturii prin cuvinte şi gesturi dintre Vladimir şi Estragon sau a lanțului invizibil dintre Godot şi celelalte personaje. Fie că ataşamentul este fizic, sentimental sau spiritual, ea este în acelaşi timp simbol al unui perimetru carceral şi liant care „asigură" personajele.

Piesele lui Beckett abundă în „lucruri vechi", aşa cum sunt cele conținute în sacul lui Winnie ce ascunde în el emblematicele „motive de evaziune", mijloacele de a scăpa de conştiința de sine, de a învinge solitudinea şi liniştea, de a se pierde în lumea tranchilizantă a obiectelor cotidiene. Omul lui Beckett nu opune destinului lucrurile mărețe, ci pe cele mărunte, din care e formată persistența cotidiană, dincolo de angoasă şi de vid, cultură a ultimilor supraviețuitori: Winnie se sprijină pe amintirea citatelor din Shakespeare, a unui livret de Verdi, Willie este legat de micile anunțuri economice din ziare, la fel cum pentru Didi şi Gogo pantofii şi pălăriile sunt o modalitate de a-şi umple timpul: "Estragon: - Găsim întotdeauna ceva, nu-i aşa, Didi, pentru a ne da impresia că existăm?" Vladimir (cu nerăbdare): „Dar, dar desigur, suntem magicieni! Dar să nu ne lăsăm distraşi de la ceea ce am hotărât. (Ridică un pantof)". Madeleine Renaud, care „se lasă pătrunsă" de Winnie, mărturiseşte: „Cu Beckett, am luat fiecare obiect în parte: lupa, oglinjoara, pila de unghii, revolverul, toate aceste lucruri care cred că servesc la punctarea ritmului frazei şi care vin de asemenea o dată cu gestul pe care-l face Winnie - după ce se retrage şi îşi spune rugăciunea - de a cotrobăi în geantă şi de a scoate periuța şi tubul cu pastă de dinți. Există o semnificație atât de profundă în aceste obiecte pe care le scoate din poşetă şi le aşează treptat pe pământul din fața ei! La căderea serii, ea le pune încetul cu încetul, cu gesturi maşinale, înapoi în geantă. E sfârşitul zilei, finalul evocării trecutului ei".

Spațiul scenic e creat de corpul actorului atunci când acesta îl explorează, îl ocupă încarnându-l sau îl animă simbolizându-l. Devenit categorie mentală, el devine emanație-revelație a personajului, țintuit pe cei câțiva metri pătrați ai microcosmosului scenic. Stările de conştiință sunt concretizate, vizualizate, spațializate, locurile fiind create dinamic în timpul piesei chiar de personaje, în ultimele piese spaima şi epuizarea în fața vidului fiind atât de mari, încât teatrul vine ca o uşurare, ca o localizare. Abcesul fiind fixat, mişcarea încetează.

Lumina are, la rândul ei, diferite valențe: „Noul iluminat de deasupra mesei e o mare îmbunătățire. Cu toată obscuritatea asta din jurul meu, mă simt mai puțin singur", spune Krapp. Întunecimea poate însemna teamă de neființă, ca în „Comedie", şi în acelaşi timp privare de sentiment, pace, preluând uneori rolul luminii, atunci când aceasta devine rece, crudă în „Ultima bandă", sau orbitoare, infernală în „Frumoasele zile". Corespondența dintre sunet şi lumină apare des: vocea din „Nu eu" se înalță în acelaşi timp în care lumina scade, pe când în „De data asta" sau „Catastrofă" aşternerea liniştii corespunde cu lăsarea întunericului. Tot Winnie e cea care percepe lumina în cealaltă ipostază a sa, cea de sfântă, de salvatoare, în timp ce Henry îi spune tatălui său în „Cenuşă": „Ascultă lumina, scumpa ta lumină".

O operă dramatică ce exprimă o intuiție profundă ar trebui, la modul ideal, să se deruleze într-o singură clipă, prin urmare structura unei astfel de piese exprimă totalitatea unei imagini poetice complexe divizate într-o suită de elemente interdependente ce produc spectatorului impresia unei situații fundamentale statice. Corespondența dintre voce, zgomote, lumină, muzică e cea care dă ritmul acestei creații extrem de expresive, în timp ce acțiunea este fără încetare descentrată, în continuumul relativ al spațiului scenic inserându-se istorii, povestiri ce constituie tot atâtea intervenții canceroase ale trecutului în prezent, ale lui „acolo" în „aici", ale narativului în dramatic, ca în „Cenuşă", „Frumoasele zile" şi, mai ales, „Sfârşit de partidă". Conținut şi formă se confundă. Nu există acțiune, ci figuri de tensiune. Sciziunea lui Krapp între trecut şi prezent, între vocea care se face auzită şi cea înregistrată din piesa pentru un singur personaj şi un magnetofon „Ultima bandă", aşteptarea niciodată satisfăcută a lui Vladimir şi a lui Estragon presupun o dinamică ce nu mai are nevoie de cârjele intrigii pentru a se face remarcată. Punerea în discuție a teatralității nu mai încearcă să sublinieze nici convențiile teatrului, nici artificiul lui, nici procedurile sale de a funcționa, ci inexistența acestuia. Beckett nu încetează să ne demonstreze că teatrul nu înseamnă de fapt nimic, că în măsura în care acesta încearcă să afirme ceva, prin vorbele rostite, prin obiectele arătate, prin personajele care se agită neîncetat, el revelează de fapt sfârşitul iluziilor vitale care nu sunt decât nişte iluzii scenice. Cu cât personajul semnifică mai puțin, cu atât prezența lui se face simțită mai acut. Nimic nu este mai concret decât jocul cu lucrurile, mai animat decât agitația neîntreruptă care îi mobilizează pe impotenții Hamm şi Clov, contradicție fecundă rezumată în cuvintele primului dintre ei: „Nu am fost niciodată acolo (...) Întotdeauna absent. Totul s-a făcut fără mine. Nu ştiu ce s-a întâmplat". La Beckett trecutul apare ca un „odată" inaccesibil, imemorial sau pierdut în imprecizie, în timp ce prezentul se dilată, nelimitat, căci e momentul repetării aceloraşi gesturi sau cuvinte, cum e ironicul „avansăm" din „Sfârşit de partidă". Scurgerea timpului, în forma sa cea mai pură şi mai evidentă, e resimțită cel mai puternic în aşteptare, care presupune o modificare a situației existente. Dar, cum nu se schimbă niciodată nimic la modul real, schimbarea însăşi e o iluzie ce nu poate totuşi ascunde teribila stabilitate a lumii: „Lacrimile lumii sunt imuabile. Pentru fiecare persoană care începe să plângă, undeva cineva se opreşte", citim în „Aşteptându-l pe Godot", în timp ce în „Cenuşă" Ada îi spune lui Henry: „Vei rămâne singur pe lume cu vocea ta, nu va mai exista nicio altă voce pe lume decât a

ta." Noul tragism constă în faptul că „eroul" nu mai poate muri.

Şi totuşi, „nimic nu este mai caraghios decât nefericirea", afirmă Nell în „Sfârşit de partidă". Beckett se străduieşte să îndepărteze cu ironie orice semnificație imediată, orice teză simplificatoare care i-ar expune clar concepția, suprapunând adesea comicul peste tragic sau alternându-le neregulat. Umorul, ilogismul şi deriziunea vin să înlăture emoția ori de câte ori aceasta pare să se nască odată cu imaginea unei condiții umane disperate. Comicul paralizează orice identificare sau compasiune pentru clovnii de pe scenă. Personajele par să fi luat naştere din cuplurile de comici specifice music-hall-ului şi circului, dialogul fiind adesea în total dezacord cu acțiunea sau dând impresia că se derulează între surzi: „Nu sunteți de aici. – constată Pozzo – Cel puțin sunteți din acest secol?"

Dacă există un cuvânt care să definească mijloacele de expresie ale teatrului lui Beckett, acesta este „literalitate". Disjuncția dialogurilor semnalează fisura raporturilor interumane, circularitatea şi monotonia acțiunii ne arată cum umanitatea se învârte în cerc sau bate pasul pe loc, corpul mutilat sau degradat progresiv revelează, înaintea cuvântului sau chiar în opoziție cu acesta, eşecul personajului. Absurdul vine dintr-un abandon deliberat al regulilor, o depreciere a limbajului care nu mai e decât un element subordonat unei imagini poetice cu dimensiuni multiple care înglobează, de asemenea, simultan, elemente vizuale, mişcare şi lumină, fuziune a materiei şi formei, poezie care survine din imagini scenice concrete şi directe, statutul de non-realitate al vizibilului corespunzând celui de realitate al invizibilului. Literalitatea arată în loc să spună.

În acest sens, teatrul se revelează drept ceea ce este: un spațiu închis, actori care se prefac că joacă un rol, gesturi şi cuvinte lipsite de motivație care mobilează timpul reprezentației, atingându-şi astfel scopul, care este acela de a arunca o umbră de îndoială asupra posibilității de reprezentare a lumii.

Beckett nu răspunde niciodată criticilor săi, din convingerea că pentru un artist „singura dezvoltare spirituală posibilă e în sensul profunzimii". Chiar dacă obține premiul Nobel în 1969, el rămâne totuşi un exilat, bântuit de mizeria existenței. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Știință și religie
De la monolog la dialog

Florentina Răcătăianu

Contraria non contradictoria, sed complementaria sunt.
(Niels Bohr)

În anul 1851 Léon Foucault construia pendulul - devenit celebru ulterior - destinat a demonstra rotirea Pământului în jurul axei sale. Surpriza avea să apară în momentul în care Foucault observă că planul de referință pentru oscilația pendulului său nu este Pământul, nici Soarele, nici galaxia proximă. Ignorând prezența micii noastre planete, pendulul își alinia mișcarea, nici mai mult, nici mai puțin, decât la ritmurile celei mai îndepărtate galaxii observabile, situate la mai multe miliarde de ani lumină. Pendulul lui Foucault dă astfel mărturie de alinierea lumii noastre la ordinea cosmică, universală.

După cinci secole de la mutația ontologică produsă de Copernic şi Galilei, *principiul antropic* adoptat de o parte a lumii ştiințifice reaşază omul în centrul lumii. Universul, au descoperit astrofizicienii, pare a fi fost atât de fin reglat, încât să permită apariția şi existența unui observator inteligent capabil să-i aprecieze organizarea şi armonia.

Teoria superstring-urilor sau a corzilor, menită a unifica cele doua teorii parțiale care descriu (contradictoriu, ce-i drept) universul, (teoria relativității generalizate - pentru universul la scara mare- şi mecanica cuantică - pentru universul la scară extrem de mică -) readuce în discuție muzica sferelor şi ne plasează în centrul unei simfonii perpetuu-creatoare.

Tot mai multe descoperiri din domeniul ştiinței demonstrează că nivelul nostru de realitate, spațio-temporal, materie şi energie, nu este ontologic auto-suficient. Convergența celor două domenii legitime ale cunoaşterii - ştiința şi religia, pare a fi tot mai accentuată.

Jean Staune vorbea despre trei modele ale relației ştiință-religie: *Scientism* (ştiința este singura deținătoare a cunoaşterii); *Separare* - Non Overlaping Magesteria (NOMA) (ştiința vizează fapte iar religia, valori; nu există legătură între cele două); *Dialog* (suspendă monologalul în favoarea interacțiunii). Dacă modernitatea, era dislocării energiei din materie, „creatoare" a spiritului modern, axat pe cultul forței (Florin Caragiu) a produs o mentalitate caracterizată de o sensibilitate dezbinată, cu separații artificiale (Adrian Lemeni), postmodernitatea pare a provoca o mutație de paradigmă fundamentală, un nou *Achsenzeit,* în termenii lui Karl Jaspers, în căutarea unui metadiscurs integrator despre spiritul uman. Asistăm la conturarea unei noi sinteze a spiritului uman, în care religia (recuperându-şi tot mai mult funcția inițială de *re-ligo,* re-unire) se întâlneşte cu o *reliscientia,* un nou tip de ştiință care reconectează toate nivelurile realității, cu ajutorul coordonatelor fundamentale: fizica, chimie, matematică. Pe acest tărâm unificat, tot ceea ce ține de spiritual se converteşte în funcții matematice, forțe energetice, particule cuantice şi tot ceea ce ține de ştiință se deschide spre zona mai înaltă a spiritualului.

Despre acest tip de dialog vorbesc - şi astfel de căutări transdisciplinare întru unificarea cunoaşterii propun, - cărțile ce continuă să apară în colecția „ştiință şi religie" inițiată, cu sprijinul Fundației John Templeton de Editura *Curtea veche,* colecție coordonată, alături de Magda Stavinschi, de reputatul fizician şi filosof Basarab Nicolescu. Depăşind problema auto-referențialității limbajelor, a autarhiei lor, autorii acestor cărți, veniți din toate domeniile cunoaşterii, de la matematică, astrofizică, fizică teoretică, biologie moleculară, la filosofie, informatică, teologie (ortodoxă, catolică sau de altă orientare), oferă spectacolul unei spectaculoase investigații a spiritului.

Pentru o țară majoritar ortodoxă, cum este România, miza dialogului este imensă. Teologia ortodoxă, fidelă învățăturii scripturistice şi patristice se vede contrazisă de perspectiva unei teologii interdisciplinare care a inițiat soluții de *agiornamento,* de „actualizare" sau de aliniere la teoriile ştiinței canonice contemporane, dizolvând incompatibilitățile dogmatice cu evoluționismul, Big Bangul şi alte teorii ştiințifice, într-o nouă paradigmă a cunoaşterii. Să asistăm oare la apariția triumfătoare a unei noi gnoze?

Aflat în fața infinitului mare şi a infinitului mic, (cum spunea Pascal), sau suspendat între lumea dogmelor şi cea a normelor (cum replica Petre Țuțea), omul continuă să-şi interogheze, mirabilis, ființa. Între apofatic şi catafatic, între prezență şi absență, între vizibil şi invizibil pendulul lui Foucault continuă să-i ritmeze, imperturbabil, căutările.

*

Între 22 şi 26 octombrie 2005 a avut loc în România Congresul internațional „Science and Orthodoxy - a necessary dialogue", organizat de Fundația John Templeton în colaborare cu Academia Română, Patriarhia Română, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Centrul Internațional de Cercetări şi Studii Transdisciplinare şi Universitatea Interdisciplinară din Paris. Momentul a marcat primul demers de o asemenea amploare din lumea ortodoxă şi a avut drept scop stabilirea unor convergențe între cele două coordonate majore ale cunoaşterii umane, ştiința şi religia, în dimensiunea ei ortodoxă. Volumul ***Science and Orthodoxy, a Necessary Dialogue***, coordonat de Basarab Nicolescu şi Magda Stavischi, apărut un an mai târziu, la Editura Curtea veche, conține o selecție din materialele prezentate (în limbile engleză şi franceză) la acest congres. Numele participanților sunt marcante, iar domeniile de competență, la fel de impresionante, includ astrofizica, fizica nucleară, chimia, biologia, matematica, filosofia ştiinței, teologia, informatica, orientalistica, filosofia, filologia etc.

Ideea guvernantă a discuțiilor este, în esență, aspirația către unitatea cunoaşterii şi, subiacent, căutarea unei metodologii şi a unui limbaj/cod adecvat noii paradigme, pentru că, aşa cum observă Răzvan Andrei Ionescu în *Methodological Comparison between Contemporary Science and Orthodox Theology,* „răspunsul lumii la întrebările noastre este determinat de modul în care noi întrebăm".

Pentru Eugen Simion, ştiința şi religia trebuie să se întâlnească la nivelul eticului. Aducând în discuție analiza pe care Paul Valéry o face

Basarab Nicolescu

maladiilor omului modern, instalat într-un intermundiu suspendat, de criză permanentizată, generatoare de anxietate permanentizată, stare determinată de prevalența tot mai accentuată a lui *savoir* şi *faire* asupra lui *être,* criticul susține necesitatea inseparabilității celor trei dimensiuni structurante ale omului.

În încercarea de a concilia faptul că ştiința este catafatică, în vreme ce religia este apofatică, Basarab Nicolescu depăşeşte modelul binar şi contradictoriu aplicând teoria transdisciplinară a structurii ternare a realității (Subiect, Obiect, Terțul inclus), model capabil să le înglobeze pe cele două într-o unitate nouă, fertilă, non-contradictorie. Cadrul dinamic, transdisciplinar, creionat de Basarab Nicolescu, bazat pe logica ternară (ceea ce pare contradictoriu la un nivel de realitate, este unificat la alt nivel, prin prezența terțiului inclus care dizolvă logica binară) oferă un alt tip de coordonate pentru posibilitatea acestui dialog. Spațiul dintre discipline, afirmă B. Nicolescu, este plin, la fel cum vidul cuantic este plin de toate potențialitățile, de la particula cuantică la galaxii, de la quarc la elementele grele ce condiționează apariția vieții în Univers. Noua spiritualitate care se tatonează în prezent, prin concilierea celor două domenii ale cunoaşterii nu se poate naşte, afirmă cercetătorul, decât dintr-un astfel de dialog, *cata-apofatic,* între ştiință şi religie. Deşi metodele celor două sunt diferite, legătura subtilă care unifică gândirea tradițională cu cea ştiințifică, în opinia lui Basarab Nicolescu, rămâne, până la urmă, credința în raționalitatea structurală a lumii.

Interesante sunt şi apropierile dintre budism şi fizica cuantică, făcute de astrofizicianul Trinh Xuan Thuan. Principiului budist al *interdependenței* fenomenelor îi corespunde conceptul ştiințific de *non-separabilitate* (demonstrat la nivel microscopic de experimentul din 1935 - Einstein, Podolsky şi Rosen - EPR şi la nivel macroscopic de pendulul lui Foucault), iar vacuității budiste (care nu desemnează nimicul, ci absența existenței inerente) i se asociază în fizica cuantică revelația dimensiunii potențiale a realității (ceea ce Heisenberg şi Bohr numeau *indeterminare* şi *complementaritate*: inepuizabila versatilitate a materiei - particula devine undă, atunci când nu e observată). În ceea ce priveşte existența unui principiu antropic al universului,

18 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

spre postularea căruia tind să încline, în prezent, oamenii de ştiinţă şi care atestă că finalitatea ultimă a finei orchestraţii cosmogonice ar fi existenţa omului, budismul neagă existenţa unui creator şi ideea de devenire, înscriindu-se într-o perspectivă ciclică asupra existenţei.

Dacă Northrop Frye, în *Anatomia criticii*, echivala, cu o intuiţie subtilă, ecuaţiile cu metaforele, şi prepoziţiile cu numerele iraţionale, fascinantă este analogia pe care Solomon Marcus o construieşte de data aceasta între matematică şi poezie, ambelor atribuindu-le drept origine comună, mitul. Lista funcţiilor semiotice comune este generoasă: de la lumile ficţionale pe care le propun, ca interfaţă pentru cea reală, lumi caracterizate de utilizarea proiecţiei simbolice, a logicii non-uzuale, a paradoxului la diferite niveluri (sintactic, semantic, pragmatic), până la principiul densităţii semiotice şi cel holografic, la prezenţa impreciziei, în grade diferite, de la aproximare, aleatoriu, neglijare şi confuzie până la inefabil, mister, fantomatic etc.

Argyris Nicolaidis identifică izomorfisme ale paradigmei peircene cu algebra teoriei corzilor şi teologia ortodoxă, descriind apropierea dintre ştiinţă şi religie în temeiul unei ontologii relaţionale.

În contextul unei reticenţe istorice a ortodoxiei faţă de metoda teologică occidentală a gândirii discursive (care subordonează realitatea divinului, filosofiei raţionale), Alexei V. Nesteruk pledează pentru o sinteză neo-patristică dintre teologie şi ortodoxie, prin ştiinţă, omul contribuind la îndumnezeirea (*theosis*-ul) Universului, provocând trezirea materiei şi revelarea spiritului divin.

Lazar Puhalo demonstrează că toate aparentele conflicte dintre ştiinţă şi credinţă apar din modele ale realităţii, nu din realitatea însăşi. În acest sens, Niels Bohr afirma, pe bună dreptate, că scopul ştiinţei nu este să cunoască esenţa naturii, ci să descopere ceea ce putem cunoaşte despre natură. Istoria modelelor de realitate depăşite succesiv (antropocentrismul, modelul copernican, galilean etc.) ne aminteşte permanent că ştiinţa este o metodă de explorare, nu arbitrul final al faptelor şi al înţelegerii.

În studiul *A believer in front of the Evolution of the Universe*, Jean Kovalevsky identifică în dimensiunile paradigmei ştiinţifice puncte de convergenţă cu viziunea creştină asupra realităţii, stabilind un dialog între cele două, dintr-o perspectivă asumată personal.

Jean Staune abordează relaţia între cele două domenii de cunoaştere prin criteriul comun al dimensiunii apofatice. Apofatismul ştiinţei contemporane (care ar putea definit astfel: „înţelegem foarte bine de ce nu vom cunoaşte niciodată totul") poate fi considerat un şoc epistemologic pentru apărătorii ştiinţei clasice, al cărei proiect, începând cu Iluminismul a fost să explice întreaga realitate. Distribuind teoriile ştiinţifice actuale pe o scară marcată de gradul de apofatism pe care îl conţin, Jean Staune clasează în categoria *apofatismului ştiinţific* principiul incertitudinii lui Heisenberg, teoria lui Gödel (niciun sistem logic bazat pe aritmetică, nu poate fi în acelaşi timp complet şi coerent), teoria haosului (care arată că sistemele non-lineare sunt imprevizibile, chiar dacă sunt determinate – de ex. *efectul fluturelui*). În categoria *apofatismului ştiinţific probabil* introduce teoria relativităţii generalizate, „zidul lui Planck", paradoxul Einstein-Podolscky-Rosen (pentru non-localitatea sau inseparabilitatea realităţii); iar în categoria *apofatismului ştiinţific posibil* se pot înscrie experimentul lui Benjamin Libet legat de „delay-ul" temporal (care demonstrează că timpul neuronal şi cel mental nu sunt identice, mintea părând, astfel, a fi capabilă să evadeze din timp) şi evidenţa faptului că forţele care guvernează evoluţia nu pot fi devoalate total (evoluţia nu e determinată doar de hazard şi de selecţie naturală, ci şi de forţe ascunse – conceptul de repetabilitate în evoluţie).

Compendiu al teoriilor transdisciplinare caracteristice noii paradigme epistemologice, cartea facilitează, deopotrivă, accesul revelatoriu al „profanilor" într-un intermundiu fascinant, în care începe să ia formă, odată cu un nou tip de înţelegere, un cu totul alt tip de lume. În acest grăbit tur al galeriei, menţionarea altor titluri, precum *Autour de l'Un: Science moderne et apophase*, Michel Cazenave, *Qualia - Possible Turning Point between Transdisciplinary Research, Integrative Science Prospect and Theology, Poetry and Spiritual Ecology*, Magda Cârneci, *Emergence, Discovery and a Platonic Perspective on Complex Systems*, Pranab Das, *Une reprise de questionnement de Blaise Pascal sur l'homme, entre physique moderne et Bible*, Therry Magnin etc. etc., ar putea constitui un imbold suplimentar pentru o insistentă invitaţie la lectură.

*

Dacă în cartea *Jurnalism de ştiinţă*, a lui Cătălin Mosoia, posibilitatea şi oportunitatea unui dialog dintre ştiinţă şi religie figurează între alte, numeroase, interogaţii marcate de semnul unei eterogenităţi ofertante (*De ce leii nu sunt atât de mari ca elefanţii? Poate fulgerul să dea naştere vieţii? Să ne încredem sau nu în prieteni? Cum arăta Iisus? Chiar avem nevoie de matematică? Ce este un continent? Dar vitamina? Este Pluto o planetă sau nu? Razele ultraviolete atacă peştii?* etc.), într-o altă carte, *În dialog cu: G. Memelis, Şt. Trăuşan Matu, P. Clayton, B. Nicolescu, J. Staune, I. Chirilă, M. I. Stavinschi, I. Macri, A. Mosoia, S.A.Mihalache, G. Călina, W. Dancă, R. Poli, C.V. Negoiţă, G. F. R. Ellis, J. McGrath, M. Sunjic, R. J. Russell, J.-A. de Clermont, D. Alexander, W. Drees, E. Weislogel, R. Cole-Turner, T. Magnin, A. Jackelen, E. Marcus, J. van Breda, E. Solunca despre ştiinţă şi religie*, apărută în acelaşi an, 2007, în Colecţia „ştiinţă şi religie", la Editura Curtea veche, această întrebare constituie subiectul în jurul căruia gravitează răspunsurile celor care intră în dialog cu autorul. De formaţie academică matematician şi fizician, Cătălin Mosoia este însă şi jurnalist de ştiinţă, şi această a doua natură, dobândită, este vizibilă în maniera de abordare a subiectului (investigaţie via e-mail pornind de la un set standard de zece întrebări, vizând motivarea afinităţii pentru ştiinţă sau teologie, condiţiile, riscurile, avantajele şi efectele dialogului dintre cele două domenii, conturarea unui limbaj comun), în plaja omogenă a intervievaţilor (reprezentanţi avizaţi ai celor două domenii ale cunoaşterii, proveniţi din România, Italia, Austria, Franţa, SUA., Marea Britanie, Olanda, Africa de Sud) şi în formula democratică de a lăsa ca adevăratul dialog să fie, de fapt, cel reconfigurat de interesul şi opţiunile cititorilor după lectura paginilor.

Pentru Gabriel Memelis, principalul aspect care legitimează dialogul este adevărata revoluţie care se petrece de circa un secol încoace în ştiinţe şi care a redefinit radical obiectivul lor, aşa cum fusese formulat la naşterea modernităţii. Depăşind idealul cartezian al denudării lumii până la simplu şi elementar, ştiinţa redescoperă potenţialul de mister ireductibil în profunzimile realităţii. Deşi, în concepţia autorului, cele două mistere - al ştiinţei şi al religiei - nu se identifică, ele pot totuşi coabita necontradictoriu, atâta timp cât fiecare îşi păstrează deopotrivă autonomia mijloacelor şi a metodelor de pătrundere a misterului. Riscul major al dialogului îl reprezintă posibilele derapaje scientoide şi misticoide: „Cred că dialogul la această interfaţă delicată trebuie condus fără să cădem nici în seducţia argumentului raţional pentru a infera prezenţa Divinului, nici în eroarea, tipică New Age-ului, de a deriva o nouă teologie din rezultatele ştiinţei actuale."

Sorin Adrian Mihalache argumentează cu pasiune în favoarea unei perspective teologice, transfiguratoare, asupra lumii, văzută ca *opera magna* a unei taine imense. „Ştiinţa descoperă faptul că în Univers, în structura spaţiu-timpului, în corpul uman şi în reţelele neuronale ale scoarţei cerebrale există structuri sau mecanisme care determină lumea să fie aşa cum este. Ea ne spune astăzi că o celulă depăşeşte în complexitate o metropolă, că raportul dintre interacţiunile fundamentale, stabilit încă din primele fracţiuni infime de la Big Bang, au determinat întreaga configuraţie a lumii în care trăim. Ea ne arată modul complex de comunicare între celule, circuitul complicat al apei în natură, felul în care ceea ce gândim influenţează modul în care trăim." Există însă limite pe care ştiinţa nu reuşeşte să le depăşească, lumea fiind redescoperită de ştiinţă ca revelându-şi, la rându-i, o structură apofatică, incognoscibilă. „Orice coborâre la dimensiuni mici, în abis, spre suportul ultim al acestei lumi, se sfârşeşte tragic pentru fizicieni: o coliziune cu zidul lui Planck, care nu cedează trecerea dincolo în niciun fel. Urcuşul cugetării filosofice rămâne de asemenea suspendat, asemenea urcuşului unui alpinist, care şi-a epuizat pilonii." În esenţă, orice intenţie de cuprindere şi de epuizare a realului, de stăpânire, de fixare definitivă în limbaj se loveşte de o inevitabilă limită. Dar, în opinia lui S. A. Mihalache, tocmai această experienţă a limitelor ar putea fi începutul dialogului, pentru că doar conştiinţa limitelor ne poate deschide spre ceea ce ne depăşeşte. În contextul acestor fărâme identitare ale lumii, dialogul ştiinţei cu religia este esenţial, conchide Mihalache, pentru că este orientat tocmai spre experienţa integratoare, care nu lasă în afară nici omul, nici lumea, nici dimensiunea spirituală a vieţii.

Constantin Virgil Negoiţă rememorează un dialog personal pe care l-a purtat în marginea celor două domenii ale cunoaşterii, când, interesat de logica vagului, şi-a reamintit de crezul de la Niceea, în care se afirmă că, la nivelul infinitului, partea ar fi egală cu întregul, aşa cum va descoperi Cantor, cu cincisprezece secole mai târziu. Dialogul este posibil în momentul în care se va recunoaşte că fiecare nivel de realitate îşi are logica lui. Cum religia se ocupă de infinit, dialogul nu se poate purta numai cu logica finitului, afirmă cercetătorul. Principalul impediment pentru omul de ştiinţă este cel al metodei, căci, „când te-ai antrenat toată viaţa cu metode proprii finitului, avansezi greu în cunoaşterea infinitului."

De vreme ce ştiinţa modernă a luat naştere dintr-o matrice teologică (Denis Alexander), sacrul poate constitui sursa unificatoare a conştiinţei noastre (John van Breda). În contextul dialogal al prezentului, afirmaţia lui Einstein *„ştiinţa fără religie este neputincioasă iar religia fără ştiinţă este oarbă"* este repusă în discuţie, cu mize mereu mărite, cadrul care le defineşte rămânând, până la urmă, cel ontologic.

(Continuare în numărul viitor)

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Cu Mara prin Grecia...

Radu Ţuculescu

Asociaţia "Ştefan cel Mare" a românilor din Atena, avîndu-l ca preşedinte pe George Tegu, a luat fiinţă în anul 1992 şi numără, la această oră, peste o mie de membri. Activitatea asociaţiei se amplifică, începînd cu anul 2007, cînd începe să organizeze o serie de "seri culturale româneşti", în cadrul Serbărilor verii, manifestare devenită deja tradiţională în Grecia.

Anul acesta, asociaţia a apelat la cîţiva colaboratori din alte oraşe, pentru conceperea programului şi alcătuirea listei de invitaţi. Luminiţa Pavel, din Neapoli (un orăşel nou, cu aspect de staţiune, aflat la extremitatea sudică a peninsulei Peloponez, practic la capătul Greciei continentale) purcede la o febrilă "activitate" telefonică şi reuşeşte să convingă ansamblul folcloric MARA al Casei de cultură din Sighetu-Marmaţiei să o pornească la un lung drum (peste 2000km!), pentru a susţine un prim spetcacol în cadrul serilor româneşti amintite mai sus. În ideea unui spectacol rotund şi incitant, directorul casei de cultură, scriitorul Vasile Muste, cooptează pentru deplasare pe solista vocală Anghelina Timiş, pe instrumentiştii Dumitru Hîrb, Ioan Lihet şi Mihai Covaci. De asemenea, pe cantautorul clujean Ducu Hotima. Aceeaşi Luminiţa Pavel insistă în mod special să fie prezenţi şi cîţiva scriitori, pe lîngă Vasile Muste, şi anume Radu Ţuculescu şi Ioan-Pavel Azap, aceştia să care cu ei un număr important de volume din creaţia proprie, pentru că "aici sînt mulţi români dornici să citească ce se mai scrie prin ţară în domeniul literaturii... şi vom face lansări..." Din motive tehnice, să zic aşa, Pavel Azap renunţă în ultimul moment să o pornească la lungul drum al artiştilor români către capătul Greciei continentale. Intuiţia, uneori, îţi poate face favoruri... Promisiunile telefonico-logoreice ale persoanei din Neapoli se adunaseră, timp de cîteva săptămîni, ca într-o grămadă de măsline negre şi cine naiba ar fi bănuit că, majoritatea dintre ele erau, de fapt, doar simple... căcăreze de capră.

În prima noapte petrecută pe drum (vor fi două!) am oprit, după ce trecuse de miezul nopţii, să fi fost cam ora unu, într-un sat de pe malul mării (Marea Egee) pentru a face o baie. Am parcurs străduţele bine luminate, am trecut pe lîngă mici grădini-restaurant unde se consuma în linişte, pe lîngă vile cochete care te invitau să locuieşti în ele la preţuri mai mult decît acceptabile (unii proprietari, auzindu-ne pălăvrăgeala, ieşiră chiar şi la acea înaintată oră din noapte, zornăindu-ne cheile de la camerele libere) şi ne-am aruncat în apa cotropită de noapte, dar caldă şi primitoare. La întoarcere, doi băieţi din grup au intrat într-o tavernă să-şi cumpere cîte o bere rece. Poate pentru că erau subţirei şi... vorbeau româneşte, patronul le-a oferit, pe gratis, un adevărat morman de chebab plus cartofi prăjiţi, de-ajuns pentru a hrăni tot autocarul! Ospitalitatea grecească de la miezul nopţii!

Două mii de kilometri (prin călduri năucitoare şi şosele adesea binişor denivelate care-ţi tasau coloana vertebrală în timp ce-ţi clănţăneau dinţii în gură de le zbura smalţul), în peste patruzeci de ore au parcurs artiştii români pentru a da primul spectacol la Neapoli, pe malul Mediteranei şi pentru a-i bifa, astfel, acţiunea Luminiţei Pavel care, brusc, uitase de multe dintre promisiunile telefonice făcute şi, în cele din urmă, s-a comportat în tipicul "stil" neoş, de mahala mioritică. Adică: "...acuma, după ce mi-am atins scopul, taman în cot mă doare de voi..." Voi, însemnînd, pe lîngă cei care urcaseră pe scenă, şi cîteva femei aduse tot din România, evident (doar era seara românească...deh..), ca să gătească prăjituri "ca la mama acasă", oferite spectatorilor gratuit. Norocul nostru fu că am cunoscut-o pe doamna Mara (ce coincidenţă de nume cu... ansamblul maramureşan!) Buzilă, secretară generală a Asociaţiei "Ştefan cel Mare", venită de la Atena, să asiste la buna desfăşurare a manifestărilor. O femeie activă, energică, directă, amabilă totodată, care ne-a însoţit (din proprie iniţiativă!) în drumurile noastre prin Grecia.

Ne-am cazat într-un mic hotel aflat pe plajă cu copropietari români. În holul hotelului am descoperit singurul (!) afiş (cu toate că se expediaseră, din ţară, cincizeci de bucăţi) al ansamblului Mara care anunţa spectacolul de-a doua zi.... oare cui?, în hotel fiind doar noi unici "locatari"... Am vrut să facem plajă şi baie în mare dar căldura era insuportabilă, pe nisip nu se putea sta sub nicio formă (se puteau, precis, prăji ouă...) aşa că am băut băuturi răcoritoare, în briza aerului condiţionat. Seara am primit, Mara, Vasile şi eu, o invitaţie într-un local special, aflat dincolo de coama muntelui ce se zărea în spatele oraşului, unde să ne întîlnim cu oficialităţi de diverse... mărimi. Fiind "uitaţi" pe şosea de către organizatoarea locală care trebuia să vină cu maşina proprie şi să ne conducă la locul cu pricina, am trăit cîteva ore de noapte horror în maşina condusă de Mara, cu o îndrăzneală demnă de lăudat. Am pornit-o după

Ansamblul "Mara" al Casei de cultura din Sighetu-Marmatiei

Vasile Muste, Mara Buzila şi Radu Ţuculescu

nişte indicaţii vagi primite prin telefon. Drumul urca periculos pe muntele Cămila, luminat doar de farurile maşinii. Într-o parte, se adîncea prăpastia, în cealaltă stînca era tot mai ameninţătoare. Curbe dese, bîjbîială în beznă. La un moment am dat de nişte case care păreau că se prăvălesc în neant. Cîţiva greci în vîrstă ne-au privit ca pe nişte gîngănii venite din altă lume apoi ne-au explicat, zîmbind, să ne întoarcem înapoi la Neapoli şi să întrebăm din nou, căci eram pe-un drum greşit. Ne-am întors de unde am plecat şi am urcat altă pantă, mai abruptă, mai sălbatică, mai periculoasă. Am ajuns în vîrful muntelui apoi am coborît, aproape ne-am prăvălit pînă jos, într-un golfuleţ înfiorător de strîmt şi ne-am pus la masă după miezul nopţii fără niciun chef. La întoarcere, ambreiajul s-a paradit şi era, cît pe ce, să luăm foc. Am adormit spre dimineaţă...

Spectacolul a fost susţinut în faţa a peste 500 de spectatori. Minunaţii dansatori au interpretat dansuri din Maramureş, dar şi din Bihor ori de pe Someş. Anghelina Timiş a convins şi emoţionat cu glasul ei curat, cu uşurinţa emisiei vocale, cu prezenţa ei scenică, Ducu Hotima cu o sensibilitate cu totul aparte iar intrumentiştii au fost adevăraţi virtuoşi. A urcat pe scenă şi Mariana Raciula Caueşteanu, o solistă moldoveancă plină de nerv şi de bună dispoziţie, stabilită în Grecia. Cu toţii, au ridicat adesea spectatorii în picioare. În pauze, s-au mîncat prăjituri de-acasă, s-a băut vin românesc şi s-au spus bancuri politice... Cînd se terminase spectacolul, pe malul Mediteranei se instalase, în sfîrşit, puţină răcoare...

A doua zi am pornit-o spre Pirgos, 400 km, cu Mara Buzilă în faţa autocarului, conducînd maşina prăpăditǎ pe muntele Cămila. La Pirgos (un oraş pitoresc, cu străduţe înguste şi piaţete cochete) ne-a întîmpinat doamna Aurora Galanopolou, de la care am aflat, cu bucurie că, printre alte acţiuni culturale, întemeiază şi o bibliotecă cu cărţi în limba română. Coincidenţă sau nu, la spectacolul din Pirgos au explodat şi focuri de artificii de la o nuntă din apropiere.

La Atena l-am cunoscut pe George Tegu, un bărbat distins, calm, aflat de 33 de ani în Grecia, cu care am sporovăit mai multe ore, după ce am dat o raită rapidă pe Acropole. Prea mare canicula pentru plimbări. Am preferat umbra tavernei, cu gheaţă, bere şi tzatzichi...

După ce am scăpat de Bulgaria şi ne-am urcat pe bac să traversăm Dunărea, ne-am spus că ne vom întoarce, bucuroşi, în Grecia dar nu vom trece dincolo de Pirgos...

■

20 Black Pantone 253 U

Primii europarlamentari aleşi ai României

Mihai Alexandrescu

Uniunea Europeană s-a construit pe trei axe fundamentale: reprezentarea popoarelor, reprezentarea statelor şi reprezentarea unională. Parlamentul European, Consiliul Uniunii Europene şi, respectiv, Comisia Europeană sunt principalele instituţii ce corespund axelor menţionate. Fiecare stat membru încearcă să-şi maximizeze beneficiile proprii prin oportunitatea participării la procesul decizional comunitar. Pentru ca aceasta să fie cu putinţă este necesară, în primul rând, definirea interesului de ţară, apoi stabilirea unei strategii naţionale, iar în al treilea rând alegerea reprezentanţilor în instituţiile de la Bruxelles, Strasbourg şi Luxemburg.

În acest număr ne vom preocupa de reprezentarea cetăţenilor români în Parlamentul European (PE). Vom lua în analiză perioada 25 noiembrie 2007 – iunie 2009.

Procedura alegerii

În iunie 2009, s-au împlinit trei decenii de la primele alegeri universale şi directe pentru Parlamentul European. Cu toate acestea, la nivelul celor 27 de state membre nu există o uniformitate procedurală în alegerea reprezentanţilor naţionali în legislativul european. Cadrul juridic privind participarea la alegerile pentru Parlamentul European s-a modificat de mai multe ori după 1979. În prezent, este în vigoare Directiva Consiliului nr. 93/109 din 6 decembrie 1993, privind modalităţile de exercitare a dreptului de a alege şi de a fi ales la alegerile pentru Parlamentul European pentru cetăţenii Uniunii cu reşedinţa într-un stat membru în care ei sunt resortisanţi.

Durata mandatului parlamentarilor europeni este de 5 ani, iar calitatea de membru al PE este incompatibilă cu funcţiile ministeriale naţionale, precum şi cu funcţiile politice sau administrative din cadrul instituţiilor comunitare.

Conform Tratatului de Aderare, România ar fi trebuit să organizeze primele alegeri pentru PE până cel mai târziu în 31 decembrie 2007. De la momentul aderării până la validarea scrutinului pentru desemnarea aleşilor din România, în PE au fost desemnaţi un număr de 35 de reprezentanţi dintre membrii aleşi ai Parlamentului României. În mod firesc această situaţie ar fi trebuit să se finalizeze cât mai curând, pentru ca cele 35 de poziţii din legislativul comunitar să fie ocupate de reprezentanţi legitim aleşi. O primă tentativă a existat în mai 2007, însă precipitate de alte interese politice naţionale determinate de disputele obişnuite dintre putere şi opoziţie, data alegerilor a fost amânată până în 25 noiembrie 2007. În privinţa procedurii de organizare şi desfăşurare a alegerilor s-au confruntat, în principal, două proiecte: unul al Guvernului României şi unul al Partidului Social Democrat.

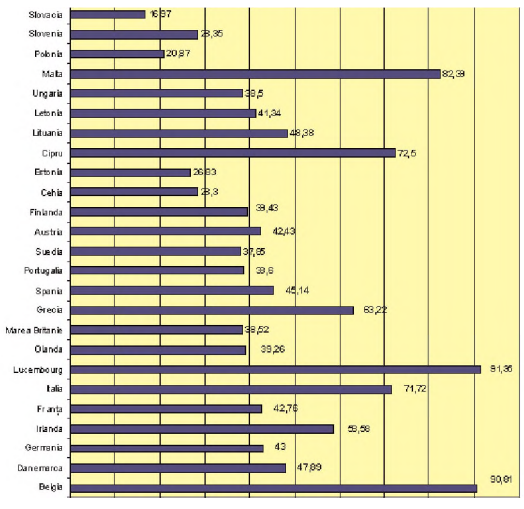
Proiectul propus de Executiv a preluat principiile şi logica alegerilor pe liste blocate, iar teritoriul României a devenit circumscripţie naţională unică, iniţiativa social-democraţilor a încercat o modernizare a actului electoral.

Propunerea social-democrată a fost formulată de deputatul Vasile Puşcaş, care în perioada decembrie 2000-decembrie 2004 a fost şeful Delegaţiei Naţionale de Negociere a Aderării României la Uniunea Europeană. Înţelegând dimensiunea europeană a alegerilor pentru Parlamentul European, fostul negociator şef cu UE şi-a asumat iniţiativa reformării şi modernizării procesului electoral din România. Sistemul propus adopta modalitatea de scrutin din Austria, Belgia, Danemarca, Italia şi Olanda. Era vorba despre *reprezentarea proporţională cu vot preferenţial*. În această logică, la alegerile pentru PE puteau să participe partidele care deţineau cel puţin un grup în cadrul parlamentului naţional, asigurându-se astfel o dublă legitimare a aleşilor europeni. Se propunea ca o circumscripţie electorală să fie structurată pe baza regiunilor de dezvoltare, dând curs recomandării UE ca statele cu peste 20 de milioane de locuitori să se organizeze în circumscripţii multiple. În raport cu numărul de alegători rezidenţi, fiecărei circumscripţii îi revenea un anumit număr de europarlamentari din cei 35 care trebuiau să fie aleşi în PE. În acest sens, se crea, pe lângă o relaţie mai strânsă între ales şi constituentă, şi avantajul unei promovări reale a intereselor locale la nivel european.

Fără a dezvolta aici istoria acestei iniţiative legislative, mă voi rezuma spunând că ea a fost respinsă de legislativul de la Bucureşti, iar alegerile s-au desfăşurat în clasicul scrutin cu listă blocată.

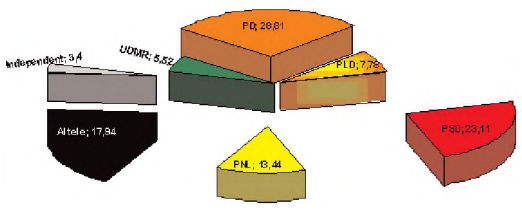
Primii aleşi ai României în Parlamentul European

Alegerile din 25 noiembrie 2007 au înregistrat o participare scăzută la vot (29,47%). Rata participării a fost una redusă chiar şi în comparaţie cu celelalte state membre, care au organizat alegeri în 2004, însă a surclasat anumite state din ultimul val de aderare precum: Slovacia (16,97%), Polonia (20,87%), Estonia (26,83%), Cehia (28,3%).



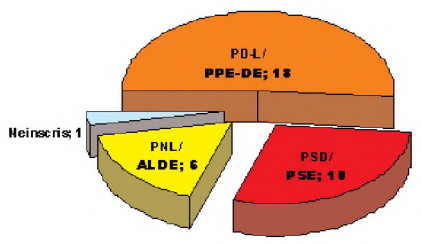
În ceea ce priveşte rezultatele obţinute, situaţia se prezenta astfel:

REZULTATELE ALEGERILOR PENTRU PE (25 NOIEMBRIE 2007)



Repartizarea numărului de mandate şi apartenenţa la grupurile politice europene au avut următoarea proporţie:

REPARTIZAREA MANDATELOR



În urma acestei repartizări a mandatelor în Parlamentul European, delegaţia naţională a României era completă şi legitim aleasă. Rămâne anecdotică în analele forului de la Strasbourg momentul inaugural al intrării în legislativul comunitar a primilor europarlamentari aleşi din România. Neînţelegerile de la nivel naţional au fost transpuse la nivel comunitar, astfel încât preşedintele PE a decis ca niciunul dintre cei 35 de noi deputaţi să nu ţină alocuţiunea de deschidere din partea delegaţiei naţionale.

Repartizaţi în cele 22 de comisii ale PE, noii aleşi au intrat în activitatea propriu-zisă. Cu toate acestea, trebuie să subliniem de la început faptul că din cei 35 de deputaţi europeni din România, 10 au fost anterior euro-observatori (septembrie 2005-decembrie 2006) şi deputaţi europeni (ianuarie-noiembrie 2007), 2 au fost doar euro-observatori, iar 3 au fost doar deputaţi europeni. Aceasta înseamnă că din cei 35 de deputaţi aleşi în noiembrie 2007, 15 cunoşteau deja mecanismele de funcţionare ale Parlamentului European. Ne-am fi aşteptat ca măcar aceşti 15 deputaţi europeni aleşi în circumscripţia naţională a României să nu aibă o problemă de acomodare şi comunicare în cadrul procesului decizional comunitar.

Pentru unii aleşi ai României în PE, campania electorală din noiembrie 2007 pare să nu fi fost un exerciţiu suficient de comunicare cu electoratul. Aşa se explică faptul că la alegerile din iunie 2008, numeroşi deputaţi europeni au decis să candideze, după nici cinci luni, şi la alegerile locale. Cel mai instabil, din acest punct de vedere, a fost grupul PD-L (7 deputaţi), urmat de cel al PSD (2 deputaţi). Această dinamică poate fi interpretată ca o dovadă a faptului că cei 9 deputaţi europeni considerau forul comunitar ca o punct de (re)lansare în politica naţională.

Activitatea Europarlamentarilor din România – câteva caracteristici

Unul dintre aspectele cele mai importante în analiza activităţii celor 35 de europarlamentari îl reprezintă maniera în care aceştia s-au raportat la agenda Parlamentului European şi mai ales care au fost căile de comunicare utilizate.

Activitatea unui europarlamentar se împarte între circumscripţia din care face parte, sesiunile plenare de la Strasbourg şi Bruxelles, comisiile parlamentare şi delegaţii. Esenţială rămâne, până la urmă, activitatea din plen şi comisii. Pe aceste două nivele se poate decela eficienţa activităţii europarlamentare.

Analizând procesele verbale ale comisiilor, precum şi ale sesiunilor plenare, am sesizat faptul că a dominat inactivitatea, iar în unele cazuri chiar absenţa de la dezbateri. Desigur, am remarcat activitatea Silviei Ţicău, a lui Adrian Severin, a

Black Pantone 253 U

Renatei Weber, Daniel Dăianu, însă am observat şi o lipsă de reprezentare în comisii precum: comisia pentru pescuit, comisia pentru afaceri juridice, comisia pentru control bugetar, subcomisia pentru drepturi. Printre cele mai active reprezentări au fost sesizate în: comisia pentru afaceri externe, comisia pentru ocuparea forței de muncă şi afaceri sociale, comisia pentru mediu, sănătate publică şi siguranță alimentară, comisia pentru industrie, cercetare şi energie, comisia pentru transport şi turism. Trebuie să precizăm aici faptul că activitatea a fost remarcată mai mult prin numărul de amendamente depuse, iar nu prin numărul de intervenții, pentru că nu puține au fost situațiile în care deputații noştri lipseau tocmai de la reuniunile în care se discutau amendamentele depuse, şi de cele mai multe ori acestea erau respinse. În numărul viitor vom prezenta mai multe detalii privind raportarea deputaților europeni din România la agenda PE.

În cadrul sesiunilor plenare (ordinare de la Strasbourg şi extraordinare de la Bruxelles) se poate observa o prezență mai activă a reprezentanților din România. Au fost prea numeroase cazurile în care am putut sesiza tendința unor eurodeputați de a folosi tribuna Parlamentului European şi subiectele aflate pe agenda sesiunilor plenare pentru a critica activitatea Guvernului de la Bucureşti. Din perspectiva procesului decizional european, acest gen de discurs utilizat de unii europarlamentari din România este defavorabil noului Stat Membru.

O altă caracteristică a perioadei analizate a fost şi aceea că principala activitate parlamentară a putut fi cuantificată cu precădere în intervalul aprilie-iulie 2008, căci din septembrie până în decembrie 2008 am sesizat o descreştere a interesului pentru agenda PE, majoritatea eurodeputaților din România fiind activ implicați în alegerile pentru parlamentul național. După ianuarie 2009 am observat o oarecare lentoare în activitatea de la Bruxelles, fără a remarca prea multe excepții.

În privința comunicării, aceasta s-a desfăşurat destul de anevoios. Recunoaştem faptul că nici mass-media nu s-a implicat să ofere o prezentare corespunzătoare a activității celor 35 de europarlamentari. În acest caz, singurele mijloace de evidențiere a rezultatelor de la Strasbourg şi Bruxelles au rămas paginile web ale grupurilor politice reprezentate în PE, site-urile şi blogurile individuale. O altă formă de comunicare cu constituența a fost cea a birourilor europarlamentare. În acest caz, am observat o aglomerare în capitală, în vreme ce în teritoriu s-au extins destul de puțin. Au rămas numeroase județe unde nu a existat birou europarlamentar din partea niciunui grup politic. Pe de altă parte, se poate constata şi extrema cealaltă, în care unii membri din PE aveau peste 8 birouri (Tőkés, Csibi). Ceea ce a frapat în timpul ultimei campanii electorale pentru PE (mai 2009) a fost faptul că majoritatea celor care au candidat pentru un nou mandat în legislativul european au ignorat comunicarea prin blogurile şi site-urile personale, neactualizându-le, practic eludând o formă de a comunica rezultatele activității lor în perioada noiembrie 2007-iunie 2009. Oare de ce?

■

istoria

Premisele medievale ale construcției europene

Florian Dumitru Soporan

Abordarea problematicii încorporate de specificul identitar al grupurilor etnice cristalizate pe solul Europei Centrale şi de Est poate părea inoportună în contextul intelectual al ultimelor decenii, în care integrarea regiunii într-o Europă multilingvă şi multiculturală a fost asumată ca obiectiv prioritar de mediile politice şi de oamenii de cultură din regiune. Autorii cehi, maghiari, polonezi sau români au clamat apartenența individuală, dar în egală măsură a comunităților din care fac parte, la ansamblul de valori şi la paradigma civilizațională a Occidentului, elaborând în acest scop discursuri de legitimare a aspirațiilor europene ale fiecărei națiuni în parte. Alături de trecutul apropiat al rezistenței la experimentele totalitare ale secolului XX, de prezentul aşa-numitei noi Europe, nu neapărat opusă celei vechi, dar încă diferită de aceasta şi de viitorul promițător, chiar şi în actualele împrejurări al pieților emergente, trecutul medieval a fost studiat din perspectiva aceloraşi imperative. Scrisul istoric a căutat compatibilități, tangențe socio-economice şi confesionale, cadre generale, cu neglijarea factologiei şi cu tentative de demitizare a trecutului. Dar dacă provocările pe care le întâmpină integrarea europeană demonstrează faptul că afinitățile naționale şi interesele de stat sunt departe de a-şi fi spus ultimul cuvânt, forța lor de acțiune şi sugestie poate fi demonstrată şi în etapa genezei micilor națiuni central-europene. Însemnătatea solidarităților etnice în structurarea națiunilor moderne a fost relevată de contribuții de valoare datorate autorilor medievişti de expresie franceză şi anglo-saxonă, iar analiza structurilor similare din regiunea delimitată de frontierele Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, lumea rusă, Balcanii şi Marea Baltică, ar fi de natură să faciliteze o mai bună cunoaştere a specificului acestui spațiu, relevant şi prin diversitatea umanității care îl populează.

Orice reflecție asupra evoluției Europei de Est, aşa cum a rămas fixată în terminologia anglo-saxonă, sau a Europei Central-Orientale, concept cu care operează istoriografia mai recentă, porneşte de la fixarea unor diferențe în raport cu un Occident privit în ansamblu. Acestea sunt căutate în circumstanțe geopolitice sau economice, sociale sau confesionale, menite să explice evoluția diferită pe care aceste popoare au urmat-o în raport cu proximitatea apuseană. Unii autori au alcătuit adevărate serii de evenimente care au creat falii ce se dovedesc greu de eliminat, alții, precum Samuel Huntington, au ridicat problema incapacității unor națiuni de a parcurge modernizarea conform paradigmei occidentale şi au căutat cauzele acesteia în date confesionale. Fără a insista asupra validității unor astfel de interpretări, trebuie să constatăm că sursa primară a acestor diferențe poate fi găsită mai curând în antecedentele medievale ale națiunilor europene şi de cristalizare a cadrelor instituționale proprii. Diferența nu a fost însă nici atunci sinonimă cu incompatibilitatea, iar o demonstrație în acest sens este oferită de procesul de creştinare al slavilor şi maghiarilor.

Locuitorii antici ai platoului Boemiei, ai Câmpiei Panonice şi ai Bazinului Carpatic nu au supraviețuit prin intermediul unei culturi scrise proprii. Puținele informații pe care le deținem sunt furnizate de studiile arheologice şi de sursele greco-latine. Zona s-a aflat sub un control politic fragil al Romei, iar autorii clasici au evocat acest spațiu ca pe o sursă de pericole, venite din partea unor seminții războinice şi capabile de invazii devastatoare. Este o imagine care va face o strălucită carieră şi în Evul de Mijloc, iar prelucrări ale acesteia vor fi integrate în discursul identitar al națiunilor situate în spații-frontieră. Prefacerile pe care le-a cunoscut *orbis romanus* sub efectul migrațiilor au însemnat şi transferul centrului de dezvoltare al Europei din zona axelor comerciale mediteraneene în câmpiile fertile de la nord de Alpi. Reconfigurarea instituțională, prin întâlnirea dintre barbarii evoluați şi romanii decăzuți de care vorbeşte Jacques Le Goff, dar mai ales grație acțiunii bisericii creştine, a asigurat apusului franc capacitatea de expansiune către estul Europei, rămas un teren de misiune pentru clerici şi cavaleri. Pentru Răsăritul incert şi amenințător, primele secole medievale au coincis cu intrarea în istorie a slavilor. Sedentarizarea şi întemeierea primelor entități politice ale acestora au pus problema acomodării cu valorile lumii clasice, în sensul convertirii la creştinism şi al intrării în ordinea politică oficială. Tentativa de integrare în cadrele creştine prin intermediul liturghiei şi al alfabetului alcătuit de Chiril şi Metodiu, inițiată în ambianța *commonwealth*-ului bizantin şi asumată inițial de papalitate, a fost abandonată sub presiunea puternicelor episcopii bavareze. Pentru acestea din urmă şi pentru regalitatea Franciei Orientale care le patrona, convertirea slavilor avea drept consecință firească lichidarea autonomiei instituționale a acestora, iar utilizarea limbii proprii în oficierea ritualurilor de cult le-ar fi consolidat conştiința identității proprii. Opțiunea ecumenică pe care papalitatea o va propune constant lumii medievale în perioada de apogeu a puterii sale a trebuit să cedeze în fața unor interese particulare, fapt cu urmări decisive pentru viitorul Europei Centrale şi de Est. Avem de-a face de pe acum cu acea ambivalență medievală pe care a remarcat-o Johan Huizinga, a unui discurs inspirat de viziunea despre lume a Sfântului Augustin şi de imaginea unei creştinități transnaționale suprapusă unei realități profund particulariste, dominată de solidarități şi jurisdicții multiple. Forța şi capacitatea de solidarizare a centrelor regionale de putere cenzurau constant marile proiecte misionare şi inițiativele de integrare politică, fenomene cu reverberații în plină epocă modernă. Din perspectiva slavilor, acest timp rămâne relevant prin apariția primului stat propriu, Moravia Mare, dar mai ales prin elaborarea şi legitimarea, în ambianță bizantină de această dată, a liturghiei slave, preluată în bisericile bulgară, sârbă şi rusă. Apariția maghiarilor în centrul Europei şi stabilirea lor în patria panonică au modificat situația, distrugând atât structura politică a slavilor, cât şi fundațiile ecleziastice germane din regiune. Oricât ar părea

Black Pantone 253 U

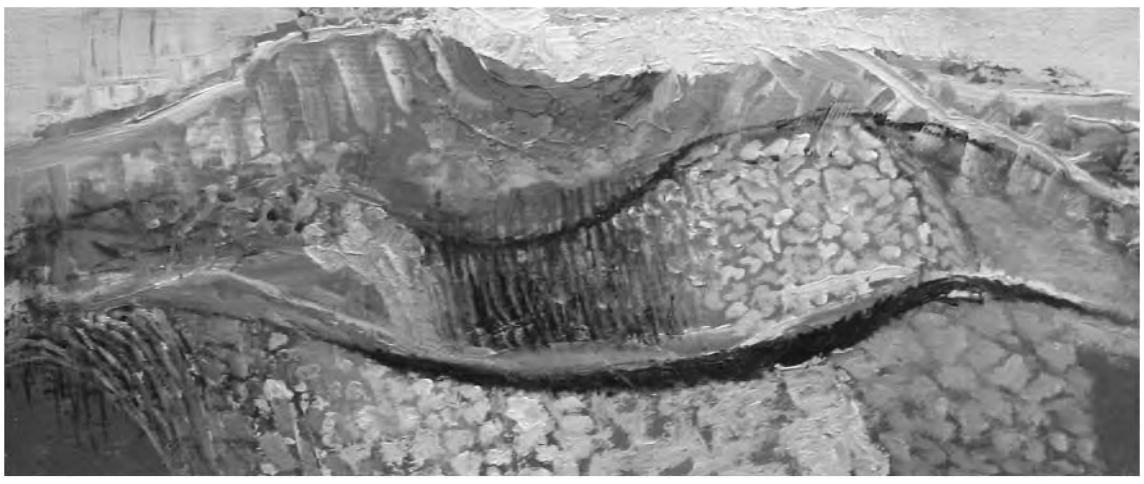
de straniu pentru o lume aflată atât de departe de globalizare, evenimentul a fost rezultatul dinamicii proprii a lumii stepelor nord-pontice şi a Orientului Apropiat, dar mai ales al rivalităţii dintre moravi şi germani, complicată de disputele dintre bulgari şi bizantini. Complicata ecuaţie politică în care o proiectată alianţă moravo-bizantină genera un proiect de parteneriat germano-bulgar producea un joc de sumă nulă şi lăsa loc de manifestare pentru forţele celui de-al doilea val al migraţiilor.

Convertirea deplină a cehilor, polonezilor şi maghiarilor avea să fie rezultatul elanului pe care *christianitas* l-a cunoscut în contextul depăşirii marii spaime generate de apropierea anului 1000 şi al stabilizării economice şi sociale. Biserica creştină în ansamblul său a jucat un rol esenţial în acest proces, graţie activităţii unor prelaţi de excepţie şi unei capacităţi sporite de control asupra societăţii. Succesul acestei prime treceri de la mica la marea Europă, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Pierre Chaunu, nu poate fi explicat exclusiv prin ofensiva imperiului restaurat în favoarea dinastiei saxone sau a Bizanţului, chiar dacă impulsul decisiv a aparţinut celor doi poli de putere, generatori de legitimitate politică şi confesională. A fost mai curând vorba de finalizarea procesului de acomodare a noilor popoare cu exigenţele unei lumi în raport cu care încetaseră să se definească exclusiv ca inamici, cu care întreţineau toată gama de relaţii presupuse de proximitate. Faptul că, la a doua generaţie de la convertire, Boemia dădea creştinătăţii un misionar de talia Sfântului Adalbert de Praga, martirizat în ţara prutenilor, iar clerici cehi erau în măsură să faciliteze convertirea Poloniei păgâne demonstrează gradul în care popoarele din Est erau pregătite să facă pasul decisiv spre integrare în *christianitas*, chiar dacă procesul a presupus un import spiritual. Evoluţii similare au avut loc şi la extremitatea estică a Europei, unde acelaşi mixt de presiuni militare, predică şi negocieri politice a asigurat convertirea bulgarilor, sârbilor şi a Rusiei kievene. În aceeaşi ordine de idei, este cu totul remarcabilă abilitatea cu care conducătorii păgâni ai slavilor şi maghiarilor au gestionat instituţionalizarea noii religii şi implicit consacrarea spirituală a puterii lor. Reuşita lor se datorează şi unei bune cunoaşteri a subtilităţilor politice şi jurisdicţionale a lumii în care căutau să se integreze şi capacităţii de a utiliza competenţele unor clerici şi nobili germani sau latini. Acest fragment cronologic a rămas relevant pentru specificul identitar al popoarelor implicate prin personalităţile monarhilor şi prelaţilor, asumaţi ca sfinţi patroni ai bisericilor şi ai ţărilor pe care le-au condus şi le-au lăsat urmaşilor, portretizaţi în cronistica secolelor următoare şi deveniţi obiect al pietăţii publice şi al propagandei patriotice. Este cazul ducelui Vaclav cel Sfânt al Boemiei, al regelui Ştefan cel Sfânt al Ungariei, al ducelui Mieszko al Poloniei şi al succesorului său, regele Boleslaw Chrobry. Conduita acestor dinaşti şi mai ales proiecţia ei ideatică au dat substanţă principiului Sfintei Coroane, care în Europa Centrală şi de Est a asigurat legitimitatea puterii şi unităţii regatelor. Pe de altă parte, merită remarcat faptul că fiecare din aceşti intercesori ai propriilor naţiuni pe calea mântuirii sufletelor au uzat de mijloace extrem de violente pentru a impune noua credinţă, socotită de mulţi dintre supuşii lor una străină. Victoria regelui Ştefan asupra contestatarilor săi păgâni a fost apreciată în epocă drept o izbândă a teutonilor împotriva ungurilor, iar răscoala păgână din Ungaria i-a vizat în primul rând pe clericii germani şi latini din anturajul regelui Petru I de Orseolo. Extinderea lumii creştine dincolo de fostele limesuri romane a fost jalonată de episoade ale vechii rivalităţi dintre slavi şi germani, situaţie complicată de prezenţa maghiară. În plus, neofiţii au căutat să-şi asigure dialogul direct cu papalitatea, evitând intermedierea împăratului şi a arhiepiscopiei de Maenţa. Poziţia lor i-a transformat în interlocutori ideali ai Sfântului Scaun în lupta cu Imperiul, fapt care a generat reacţii xenofobe în raport cu germanii şi în spaţiul italian.

O chestiune care generează încă vii dezbateri între istorici este apartenenţa confesională a românilor şi albanezilor, cele două naţiuni care au supravieţuit crepusculului lumii romane şi tumultului migrator. Fără a intra în detalii, trebuie precizat faptul că regiunile locuite de aceste popoare au evoluat în relaţie cu universul de civilizaţie bizantin, succesorul declarat al *orbis romanus*. Proximitatea statelor slave, a regatului apostolic al Ungariei şi a republicilor italiene a însemnat, dincolo de dimensiunea conflictuală inerentă unei lumi pentru care toleranţa era departe de a însemna o paradigmă, expresii ale unei spiritualităţi de sinteză. Este suficient să amintim notaţiile Cronicii moldo-ruse de mai târziu, care conecta originea românilor din vechii romani cu păstrarea adevăratei credinţe creştine.

Imaginea unui Ev Mediu creştin, în care diferenţele între popoare se reduc la aspecte lingvistice sau la certuri ale regilor, trebuie nuanţată prin apelul la înseşi mărturiile unor prelaţi, implicaţi într-o formă sau alta în evenimentele vremii. Astfel, percepţia asupra maghiarilor nu se îmbunătăţise prea mult în mediile ecleziastice germane, devreme ce Otto de Freising nota, la un secol şi jumătate de la creştinarea Ungariei, că aceasta este locuită de monştri cu înfăţişare omenească. În aceeaşi notă, cronistica maghiară invocă faptele de arme ale ungurilor în luptele cu Imperiul din prima jumătate a secolului al XI-lea. Atitudini similare sunt asumate de autorii primelor cronici cehe şi poloneze. Existenţa unui inamic comun a dus la formarea unor alianţe temporare şi la încercări de uniune dinastică, minate însă de forţele centrifuge ale intereselor particulare, care au determinat eşecul tentativelor integraţioniste medievale. Este cazul uniunii ceho-polone, iniţiată pentru prima oară în anii imediat următori încoronării lui Boleslaw I Chrobry ca rege al Poloniei şi reluată sporadic pe parcursul celor patru secole care au urmat. În pofida slăbiciunii aparente a noilor structuri statale, şi a diversităţii lingvistice şi de credinţă acceptate ca atare de contemporani, micile naţiuni central şi est-europene sau dovedit suficient de vitale pentru a rezista în faţa oricăror încercări de asimilare sau de nivelare prin încadrarea în proiecte politice transnaţionale. Apariţia unor noi ameninţări, cum au fost invazia mongolă din 1241 şi reluarea ofensivei Islamului odată cu descinderea turcilor otomani în Europa de Sud-Est, le-a pus în cauză existenţa distinctă şi apartenenţa la Europa creştină, fără a avea un impact decisiv din acest punct de vedere. Mai mult decât atât, permanentizarea acestor proximităţi ostile a generat formularea unui discurs de legitimare cu reverberaţii în etape cronologice ulterioare. În ambianţa primului Conciliu de la Lyon, regele ungar Béla al IV-lea vorbea pentru prima dată despre ţara sa ca despre *finis christianitatis* şi făcea din apărarea sa o cauză comună a acesteia. La mai puţin de trei secole de la convertirea la creştinism şi în condiţiile în care în mediile pontificale se mai manifestau temeri cu privire la soliditatea acestor fundaţii, apărarea credinţei şi a frontierelor creştine devenea cheia de boltă a discursului despre stat şi naţiune. Fenomenul şi urmările sale sociale şi politice au fost examinate în detaliu în lucrările Norei Berend, în relaţie cu evoluţii similare la frontiera apuseană a Europei creştine. Suveranii unguri, polonezi, urmaţi de cei ai slavilor din sud şi de domnii români, şi-au definit statele ca porţi ale creştinătăţii, *antemurale christianitatis*, scuturi sau ziduri de apărare ale acesteia, apelând la solidaritatea naţiunilor vecine şi legitimându-şi astfel conduita, chiar în împrejurări discutabile. Tema apărării civilizaţiei europene a supravieţuit la nivelul discursului identitar şi al demersului politic al naţiunilor central şi est-europene, chiar în condiţiile în care ameninţarea mongolă şi islamică a cedat locul autocraţiei ruse sau pericolului totalitar.

O trecere în revistă a genezei naţiunilor şi statelor central şi est-europene şi a mutaţiilor survenite la finele primului mileniu relevă amestecul de forţă şi fragilitate, oscilaţiile între integrarea în cadrele europene medievale şi recursul la specificul identitar, dar mai ales activarea ambelor dimensiuni în serviciul unor interese de un pragmatism cu sugestii premoderne. În aceeaşi ordine de idei, avem de-a face cu o remarcabilă dinamizare a ritmului istoriei, cu atât mai interesantă cu cât avea loc tocmai în acel veac întunecat evocat de Harald Zimmermann, într-un timp intrat în conştiinţa publicului larg ca unul al anarhiei şi violenţei. Observaţia lucidă obligă la o interpretare circumspectă a evenimentelor, cu evitarea implicită a tentaţiilor protocroniste. Faptul că foştii şefi ai clanurilor conducătoare au fost recunoscuţi ca suverani creştini prin primirea botezului nu a însemnat nicidecum acel sfârşit al istoriei despre care s-a vorbit şi la finele Războiului Rece. Conflictele dintre regi şi reacţiile xenofobe au rămas la fel de active pe durata Evului Mediu şi mai târziu, iar disputele din cadrul bisericii creştine au transformat Europa Central-Orientală în principala zonă de impact. Cu toate limitele sale, convertirea la creştinism a popoarelor născute în valurile primei migraţii a avut urmări ireversibile, ca şi edificările statale care i-au corespuns. ■



teologia socială

Cele două secularizări

Radu Preda

Relația generică dintre Biserică şi stat, dintre autoritatea spirituală şi puterea politică, adică dintre Dumnezeu şi cezar (*cf.* Matei 22, 21), reprezintă de la bun început un laitmotiv al prezenței Creştinismului în istorie. Insistența Mântuitorului Hristos pe faptul că Împărăția Sa *nu* este în şi din această lume (*cf.* Ioan 18, 36), chiar dacă începe, prin Biserică, să se concretizeze deja de aici, introduce în plină cultură religioasă teocratică, specifică Orientului pre-creştin şi actual, prima formă de secularizare în sensul strict al termenului. Religie a întrupării lui Dumnezeu în lume, adică în *saeculum*, şi anunțând transfigurarea acesteia în regimul unei alte lumi, fundamental distinctă față de cea istorică („pământ nou şi cer nou", Apocalipsa 21, 1), Creştinismul scurtcircuitează viziunile spirituale de până atunci marcate mai curând de dorința de a contopi în timp creația şi Creatorul, de a „coborî" cerul pe pământ (inclusiv prin revoluții religioase), şi mai puțin de a „urca" pământul la cer. În logica spiritualității creştine, luarea de către Dumnezeu a chipului omului prin Întrupare marchează un moment de maximă alteritate, iar nu unul de confuzie, între Hristos şi umanitate continuând, datorită păcatului, să persiste diferența ontologică. Teleologic, scopul Întrupării nu este pur şi simplu înomenirea lui Dumnezeu, „coborârea", adică participarea Acestuia la slăbiciunile creației căzute – întrupându-se, El este solidar, însă nu şi complice cu noi! –, ci îndumnezeirea omului, „urcarea", adică participarea lui la natura restaurată, fapt posibil numai şi numai prin depăşirea condiției actuale. ΚΎΙυόϵὸ nu poate fi înțeleasă fără ϵΎυόϵὸ: Hristos întrupat ne îndeamnă convingător, prin propriul Său exemplu, să transfigurăm starea propriei noastre întrupări sau existențe. În lumina acestei experiențe a realizării diferenței prin apropiere, a faptului că „venirea" lui Dumnezeu în trup este începutul „plecării" noastre în duh, că lumea încetează să mai fie ea însăşi şi pentru sine un scop, motiv pentru care nu are rost să mai căutăm o „țară sfântă", adevărata şi definitiva patrie duhovnicească fiind dincolo de orizontul geografiei fenomenale, trebuie înțeles sensul secularizării creştine de care aminteam mai sus.

Distincția fundamentală operată prin persoana lui Hristos, om şi Dumnezeu, între ceresc şi pământesc în materie politică va duce la atitudinea aparent paradoxală şi detaşată a creştinului care se roagă inclusiv pentru formele de stăpânire non-creştine (*cf.* Romani 13), pe care le plasează însă în planul mai larg al Creatorului față de creație, adică în ceea ce cu o expresie teologică specifică numim iconomia mântuirii. Noutatea absolută a secularizării evanghelice este direct legată de noua poruncă a iubirii aproapelui (*cf.* Matei 22, 40), pandant la rândul ei al poruncii veterotestamentare, reînnoite, de a iubi înainte de orice pe Dumnezeu. Or, punând iubirea de Dumnezeu pe acelaşi plan complementar cu iubirea aproapelui, Evanghelia de-contextualizează etnic, cultural şi politic pe semen şi pe Dumnezeu deopotrivă. Iubirea necondiționată față de semen, adică indiferent de statutul acestuia, de faptul de a fi sau nu liber ori sclav, de acelaşi neam sau de altă sorginte, bogat sau sărac, păcătos sau virtuos, creează fundamentul unei noi înțelegeri a umanității în cheie universală şi cu ochii ațintiți spre *eshaton*. Acest *ethos* va permite, în evidentă contradicție cu exclusivismul etnic, conviețuirea creştinilor cu necreştinii, îndeplinirea de către cei dintâi a obligațiilor sociale fără a le condiționa religios. Potrivit secularizării creştine prin distincție, atâta vreme cât cele ale lui Dumnezeu sunt separate fără rest de cele ale cezarului, fiecare primindu-şi „partea", ceea ce exclude teocrația şi statocrația deopotrivă, loialitatea spirituală nu are cum intra în conflict cu loialitatea civică. În plus, iubirea joacă rolul unui liant care unifică lumea în ciuda diversității şi chiar a contradicțiilor din interiorul ei, prefigurând astfel transfigurarea acesteia.

Consecințele practice ale acestei viziuni sunt nemijlocite. Astfel, conştiința de a nu avea cetate stătătoare (*cf.* Evrei 13, 14) şi de a fi răspunzători spiritual doar Dumnezeului lor personal va permite creştinilor primelor secole asumarea fără complexe a statutului de minoritari şi slujirea, spre binele comun, a statului ne-creştin prin înrolarea în armată, plătirea taxelor, însuşirea culturii vremii şi respectarea în general a legilor. Faptul că primele generații de creştini trăiesc în societăți pestrițe, cosmopolite, traversate de felurite curente de gândire sau oferte religioase, nu face altceva decât să le confirme rolul apostolic, mărturisitor. *Epistola către Diognet* sintetizează de minune această stare de lucruri, creştinii din mijlocul societății Antichității târzii fiind pentru lumea lor „ceea ce este sufletul pentru trup". Altfel spus, departe de a se constitui într-o anti-lume, ceea ce nu înseamnă că nu au existat şi astfel de tendințe ghettoizante pe fundalul unei exegeze soteriologice eronate, creştinii primelor decenii şi secole se pun pur şi simplu în slujba lumii asemeni sufletului în slujba trupului, caută dialogul cu aceasta tocmai pentru a vesti Evanghelia. Dincolo de defectele sau virtuțile epocii, rânduiala socială este pentru ei un dat, un punct de plecare spre convertirea minților şi inimilor la Hristos. Este motivul pentru care ei nu se organizează în „celule revoluționare", nici nu au în vedere răsturnarea raporturilor de putere, nu contestă autoritatea publică şi nici nu se consideră din punct de vedere civic altminteri decât ceilalți. Ruptura se va produce în momentul în care statul roman îşi va impune cu forța propria lui religie civilă şi va condiționa loialitatea față de cetate prin loialitatea cultică față de cezarul devenit Dumnezeu. Din stat ne-creştin, Imperiul Roman devine în mod explicit unul anti-creştin, de unde şi justificarea politică a valurilor de persecuții la care vor fi supuse comunitățile creştine. După cum se ştie prea bine, persecuția din perioada primară va fi încheiată odată cu Edictul de la Milano din 313. Ulterior, prin convertirea lui Constantin cel Mare şi ridicarea treptată a Creştinismului la rangul de unică religie a Imperiului Roman, fapt codificat de către Teodosie cel Mare la finele secolului IV, Biserica va trece de la o extremă la alta.

În ciuda secularizării introduse de Evanghelie şi menită să elibereze problema mântuirii personale de condiționările politicului (vezi suprapunerea din mentalul iudaic dintre Mesia spiritual şi cel politic) şi pe acesta din urmă de imixtiunile religioase (procesul politico-religios al Mântuitorului ilustrează cel mai bine o astfel de interferență), secolele următoare vor fi marcate profund de confuzia dintre planuri, de luptele pentru supremația spiritualului asupra mundanului sau pentru controlarea Bisericii de către puterea profană. În puține cuvinte, putem spune că nici teologia nu a rezistat ispitei de a conduce (papalitatea monarhică este exemplul cel mai grăitor) şi nici politica de a se transforma ea însăşi într-o ideologie cvasi-religioasă (de la galicanism la ateism, plaja fenomenelor este extrem de largă). Rezultatul este cel pe care îl ştim şi sub rigorile căruia trăim de cel puțin trei secole încoace: secularizarea prin delimitare, specifică teologiei Evangheliilor, va fi înlocuită de secularizarea prin contestație, specifică proiectului modernității. Mai mult chiar: secularizarea ca formă de combatere sistematică a dimensiunii religioase va reprezenta chintesența Iluminismului şi va duce, în faza cea mai recentă, la valul anti-religios al comunismului.

Pe fundalul istoriei europene a identificării progresului şi modernității cu negarea importanței confesiunilor religioase ca actori publici se explică atitudinea paradoxală a Europei în general, în special a celei vestice, față de chestiunea actualității religiei ca ingredient „inevitabil" al societății, incapacitatea clasei politice de a identifica o strategie integratoare durabilă față de diversitatea cultural-religioasă şi față de sensibilitățile majorității „autohtone" trăind acut sentimentul unui asediu identitar fără precedent din partea „alogenilor". Mai departe, tot acestei ambivalențe tipice Europei moderne, care confundă secularizarea cu dezcreştinarea, îi datorăm dubla morală în cazul rolului public al religiei: în timp ce excesele laicizante, ale statului sau ale unor organizații non-guvernamentale, sunt justificate şi apărate, dorința vocii religioase de a se face auzită, mai cu seama pe marginea agendei sociale şi etice, este taxată prompt drept imixtiune, expresie a fundamentalismului sau a revizionismului cultural. În această logică, religia intră în categoria excesului, prea multă religiozitate, precum în Polonia majoritar catolică sau în România majoritar ortodoxă, fiind motiv de îngrijorare sau chiar de dispreț, credința manifestă fiind pentru mulți apostoli ai secularizării fără rest un indiciu de primitivism. Cu alte cuvinte, din punct de vedere al conştiinței religioase, Europa are în mod evident două motoare. Aşa cum s-a putut vedea şi în cazul polemicii legate de preambulul a ceea ce ar fi trebuit să fie până la această oră un fel de Constituție a Uniunii Europene, un astfel de dublu standard îngreunează suplimentar apelul la rădăcinile iudeo-creştine ale continentului. Datorită acestei percepții secularizate (în sensul precizat) de sine şi a urmărilor ce decurg de aici, clasa diriguitoare europeană occidentală încurajează fără voie, indirect, instrumentalizarea religiei prin „protejarea" ei de către cine nu trebuie. Recenta inflamare a spiritelor în timpul campaniei electorale din Austria pentru alegerile europene prin folosirea demonstrativă a temei religioase în discursul politic al dreptei extreme este un exemplu cât se poate de sugestiv. În fine, parcursul european al secularizării de la distincție la suprimare explică de ce comunismul nu a fost denunțat nici măcar după două decenii de la falimentul său politic drept ceea ce a fost/este: o ideologie criminală a cărei orientare anti-religioasă este definitorie. Datorită manierei secularizate de a citi secularizarea ca atare, faptul istoric al intensei şi sângeroasei persecuții anti-religioase, fie şi secondată de laşitățile unora dintre liderii religioşi, nu este până acum pe agenda europeană a temelor care merită să fie dezbătute până la capăt. ■

Black Pantone 253 U

Evazionismul activ

Sergiu Gherghina

Evazionismul este tendința manifestată în artă de a cultiva evadarea din realitățile sociale, îndepărtarea de cotidian. În urmă cu aproape patru decenii, în *Imposibila întoarcere*, Marin Preda reflecta asupra evazionsmului la nivel literar şi social. Cunoscut drept un adept al reflectării fidele a realității în scrieri, îi critica pe cei care în locul abordării problematicilor veritabile preferă utilizarea unor aglomerări de cuvinte şi imagini goale de conținut. Abordarea subiectelor banale prin metafore şi a esteticului de dragul esteticului este şi astăzi prețuită dacă observăm ascensiunea unor adevărați idoli ai mulțimilor ce se mulțumesc cu crearea unor emoții comerciale (un exemplu este Coelho). Evazionismul literar îşi găseşte originile în cel social, ce caracterizează societatea de astăzi mai mult decât pe cea de la începutul anilor '70 din care Preda relatează. Evazionismul social este, în forma sa cea mai întâlnită, unul activ. Episodul povestit este surprins la o „coadă" la magazin unde vânzătorul întârziase la program o jumătate de oră. Sosirea nu a coincis însă cu deschiderea magazinului, vânzătorul intrând şi lăsând uşa închisă pentru clienți. Acel moment a marcat ieşirea din rând a scriitorului care a început să lovească uşa cu picioarele. Revenirea calmă a vânzătorului a fost însoțită de proteste din partea mulțimii, adresate însă comportamentului său, nu celui al vânzătorului. Era conştientizarea normalității anormalului. Această situație este deseori reprodusă în societatea contemporană românească în care suspiciunile apar în prezența atitudinilor considerate normale în alte părți şi unde anormalitatea a devenit model.

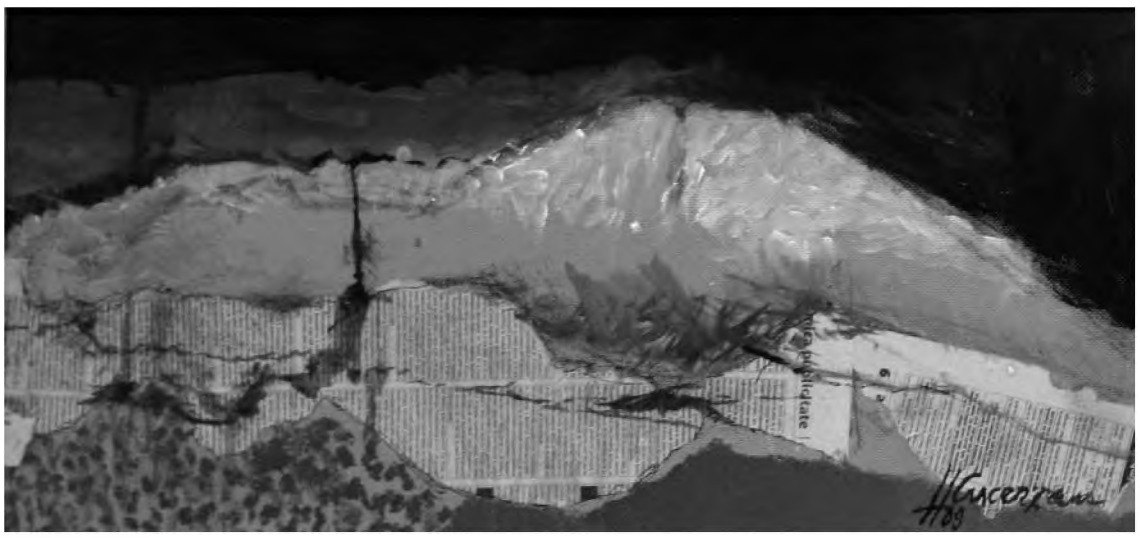
Epoca în care a trăit nu îi permitea lui Preda să se refere la evazionismul din domeniul politic. Însă astăzi, acest din urmă aspect este nu doar vizibil, ci a devenit un *modus vivendi*. Aparent paradoxal, cei aleşi/delegați să rezolve problemele fundamentale ale țării se refugiază în realități alternative şi aleg modalități convenabile de evitare a realităților şi problemelor pe care acestea le implică. Însă, nu ar putea face acest lucru fără susținerea noastră, căci ei sunt reprezentativi, inclusiv la nivel comportamental, pentru cei ce îi votează. Evazionismul politic îşi are mereu sursa în social şi fără o legitimare şi susținere permanentă (de multe ori involuntară) din partea acestuia din urmă nu ar putea fi perpetuat. Ocolirea problemelor fundamentale şi ambalarea în cuvinte strălucitoare a incompetenței, lipsei de idei sau a urmăririi propriului interes au devenit deja un brand de țară. În fond, evazionistul politic face carieră şi este promovat. De fapt, logica pe care este construit întregul arsenal discursiv şi comportamental este una simplă: cel ce nu face nimic, nu greşeşte; iar dacă nu greşeşte, nu i se poate reproşa nimic. Acest lucru explică nivelul relativ constant de încredere pe care populația îl acordă unor guvernanți care după mai mult de jumătate de an nu doar că nu au reuşit să producă idei concrete pentru diminuarea efectelor crizei financiare, dar fac zilnic dovada necunoaşterii problemelor țării. În contextul sugestiilor venite de la FMI pentru reducerea costurilor, politicienii români filosofează despre importanța locurilor de muncă, încearcă să găsească portițe prin care să tergiverseze decizia (căci doar este an electoral, au fost alegeri în iunie, vor mai fi în câteva luni) şi să elimine posibilitatea unor reforme cu efect benefic pe termen lung (există mulți bugetari a căror prezență nu este justificată).

Dramatică este imposibilitatea particularizării evazionistului politic. Reducerea acestuia la câteva persoane şi la exemple este inutilă deoarece există un tipar general care se aplică tuturor celor implicați în ceea ce se numeşte teoretic „reprezentare politică". Ori de câte ori lucrurile sunt evidente pentru orice observator al unui fenomen, politicienii vin şi ne explică elocvent că nu am înțeles bine şi nu privim din unghiul corespunzător. Faptul că Ministerul Turismului are priorități fără legătură reală cu îmbunătățirea acestor servicii nu este adevărat decât pentru răuvoitori. Ideea inculcată alegătorilor este aceea că imnul (monoton) promovat cu fast este doar începutul unei ample campanii ale cărei acțiuni şi efecte nu le vom vedea probabil niciodată. În urmă cu doi ani, în campania referendumului pentru demiterea preşedintelui României, nu a fost explicat succint şi concret cum acesta a încălcat Constituția, accentul a căzut pe o coaliție a răului direcționată împotriva Domniei Sale. Recent, demiterea unui ministru care a cheltuit nejustificat bani publici nu este o problemă în care premierul să ia decizii, există alte organisme care trebuie să decidă, conform spuselor celor direct vizați.

Rezumând, evazionismul politic este prezent în orice eveniment public, ale cărui implicații sunt explicate de către mass-media. Campaniile electorale anoste sunt un prim indicator al lipsei de idei ancorate în realitate. La finele anului trecut, două treimi din voturi acordate în alegerile legislative naționale din 2008 aparțin unor partide care nu au propus în campanie nicio idee concretă pentru diminuarea efectelor crizei financiare. În schimb, votaseră cu mult entuziasm o lege a salarizării care nu putea fi promulgată datorită limitelor bugetare şi planificau aselenizări pe Lună. Cazurile de corupție indicate de mass-media în cazul unor miniştri sunt mereu tratate distant de către guvernanții preocupați să poarte războaie cu „mogulii" trusturilor media. Rămânerea în contact cu realitatea însemna discutarea publică a modalității în care a avut loc promovarea în funcții publice a unor personaje cu un trecut îngijorător (cazul Dragnea), a cheltuirii nejustificate a banilor publici sau realizarea de publicitate mascată (cazul Ridzi). În schimb, accentul a fost pus de oamenii politici pe elemente ce țineau de protocolul dintre partidele de guvernare sau pe elemente de procedură.

În acelaşi registru, eliberarea de către o instituție de învățământ superior a zeci de mii de diplome în condiții de ilegalitate este trecută cu vederea datorită potențialului electoral al studenților ce pot fi afectați de o eventuală decizie corectă a Ministerului Educației. Apar nuanțe de moralitate acolo unde nu este cazul, singura eroare a Ministerului fiind aceea că nu a sesizat mai devreme inadvertențele. Pentru guvernanți adevăratul scop nu este acela de a rezolva probleme sau de a efectua reforme, ci de a câştiga următoarele alegeri. Când actualul premier declara că scopul partidului său este acela de a deveni cel mai mare din România, acest lucru nu poate fi realizat prin promovarea unor reforme ce deseori duc la pierderea alegerilor următoare. Realitatea în care astfel de afirmații sunt făcute nu are nimic în comun cu crizele economice, cu pierderea locurilor de muncă sau cu demiterea miniştrilor incompetenți, ci cu mituirea electoratului prin promisiuni absurde şi cu menținerea în rândurile partidului a membrilor ce atrag voturi (indiferent de calitățile şi competența acestora).

Opțiunile ce ni se prezintă la nivel politic la fiecare alegere nu sunt alternative reale, sunt nuanțe ale aceleiaşi culori. Nu există diferențe fundamentale între abordările celor ce ne cer votul din ce în ce mai des în ultima perioadă datorită diferențierii între alegerile prezidențiale şi legislative şi apariției celor europene. Singura metodă pe care o avem la dispoziție pentru a determina o schimbare este să nu mai promovăm în mod activ evazionismul. Absenteismul este o reacție vizibilă de protest la adresa a ceea ce se petrece pe scena politică. Însă, consecința acestei decizii nu este neapărat un semnal pentru aleşi, ci faptul că cei ce îşi exprimă votul au o influență mai mare în desemnarea următorilor guvernanți. Modalitatea constructivă de a reduce evazionismul este ca ideile ancorate în realitate şi posibilitățile prezentate pentru implementarea lor ar trebui preferate discuțiilor abstracte. Încurajarea discursurilor fără fond şi a personajelor fără idei politice (vezi alegerile europene din 2009) determină o evadare permanentă din social la nivelul reprezentanților, o amânare continuă a abordării problemelor.



Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

A descoperi hermeneutica lui Ricoeur: trei dificultăți

Cătălin Bobb

Paul Ricoeur nu a scris nicio lucrare propriu-zis de hermeneutică: indiferent dacă vorbim despre o introducere în hermeneutică, o istorie a hermeneuticii sau, lucrul cel mai important, o teorie hermeneutică[1]. Paradoxul tocmai anunțat nu ar trebui să ne provoace mari neliniști. Nu este vorba despre faptul că Ricoeur nu ar avea o hermeneutică, ci, doar, că, foarte simplu spus, *hermeneutica sa se cere mereu descoperită*. Însă tocmai în acest punct rezidă dificultatea extremă atunci când aducem în discuție hermeneutica lui Ricoeur. Faptul că va trebui să vorbim despre o permanentă descoperire, poate chiar redescoperire, nu se datorează vreunei ascunderi practicate implicit în discursul său, dimpotrivă, exigența clarității este unul din principiile fundamentale ale scrituri sale (cu toate că această claritate devine uneori sufocantă). Este vorba, mai degrabă, despre o permanentă aşezare şi reaşezare a propriilor principii hermeneutice care dau senzația unei mișcări ce nu poate fi niciodată oprită și înțeleasă cu claritate. În momentul în care discutăm despre o permanentă reaşezare a modului în care Ricoeur înțelege hermeneutica avem în vedere, desigur, o dispunere cronologică a studiilor care vorbesc despre hermeneutică. Dar acest fapt nu ne oferă posibilitatea de a identifica o legătură internă care îmbină într-un mod evolutiv studiile în cauză ca şi cum am putea urmări dezvoltarea din ce în ce mai clară a propriei sale teorii. Dimpotrivă se impune să vorbim despre un efect de sincopă posibil de redat printr-un permanent du-te-vino. Trimiterile de la un text la altul, de la o lucrare la alta creează această permanentă mişcare în recul. Nebulozitatea, dacă putem vorbi despre vreuna, este dată tocmai de această reiterare aproape nesfârşită a propriului demers hermeneutic care nu respectă o dispunere graduală, deci cronologică, uşor de urmărit.

Lucrările care stau la baza întregii sale (posibile) teorii hermeneutice şi care sunt utilizate uneori excesiv de literatura de specialitate[2] şi care, de fapt, pun în evidență extrema dificultate în a înțelege hermeneutica lui Ricoeur sunt *Conflictul Interpretărilor* (1968) şi *De la text la acțiune* (1986). Însă nici măcar aceste lucrări, pe care nimeni nu va ezita să le numească hermeneutice, nu pot fi încadrate în registrele tocmai menționate. Este vorba într-adevăr despre texte care au de-a face, într-un fel sau altul cu hermeneutica, însă ele nu pot fi privite ca lucrări bine închegate care ar purta de la un capăt la celălalt un singur subiect, pe care am putea să-l numim, în termeni filosofici, problema hermeneutică. Textele ca atare, dinăuntrul acestor volume, pot fi, desigur, încadrate (istorice, teoretice, critice etc.) însă nu volumele luate în bloc; de aici de altfel şi subtitlul *eseuri* de hermeneutică. Eseurile în cauză nu sunt omogene, nu răspund unei singure probleme, nu au ca scop unic precizarea unei posibile teorii hermeneutice. Dar nu lipsa omogenității (în sensul unui subiect singular discutat pe mai multe planuri) dă seama de dificultatea masivă a înțelegeri coerente a hermeneuticii sale, ci, mai degrabă, faptul că textele ca atare, citite în paralel, derutează. Este important să sesizăm, de la bun început, acest fapt banal întrucât există o permanentă neînțelegere relativă la hermeneutica lui Ricoeur.

Există trei dificultăți care trebuie evitate de la bun început atunci când dorim să aducem în discuție hermeneutica lui Ricoeur.

(1) Prima dificultate pe care volumele în discuție o aduc este aceea că ele cer *grile de lectură diferite*. Va trebui să insistăm de fiecare dată asupra acestei condiții obligatorii pentru a putea înțelege clar hermeneutica lui Ricoeur. *De la text la acțiune* cere o lectură separată şi am produce o gravă eroare dacă am transporta viziunea lui Ricoeur asupra hermeneuticii din acest volum asupra *Conflictului Interpretărilor*. Puține sunt punctele în care putem sesiza un demers continuu care cumva ar lega implicit cele două volume. Există o distanță uşor sesizabilă cel puțin la nivelul metodologiei. Dacă primul volum foloseşte hermeneutica fără să-i chestioneze presupozițiile fundamentale al doilea ia în serios tocmai aceste presupoziții. Apoi, în continuitatea directă a acestei dificultăți stă faptul că textele în discuție sunt construite pe baza unor lucrări anterioare. Este suficient să dăm aici câteva exemple edificatoare. Nimeni nu va chestiona faptul că, la nivelul *Conflictului Interpretărilor,* atât studiul *Păcatul originar: studiu de semnificație,* cât şi studiile *Hermeneutica simbolurilor I,* respectiv *II* (1961) își trage resursele din *Simbolistica răului* (1960) sau că întreg ansamblu de texte asupra lui Freud trebuie văzute ca texte atât prospective cât şi cumulative în raport cu *Despre Interpretare. Eseu asupra lui Freud* (1965). Sau mai departe, la nivelul volumului *De la text la acțiune,* că *Sarcina hermeneuticii* (1975) nu este nimic altceva decât o aplicare mai riguroasă al studiului al şaptelea din *Metafora Vie*[3]. Aceste simple identificări, uşor de făcut şi fără pretenții exegetice exagerate, pun însă în evidență un fapt cu totul remarcabil: *Ricoeur nu produce o teorie hermeneutică coerentă* şi dacă putem vorbi despre o teorie hermeneutică trebuie să-o facem mereu cu gândul descoperirii.

(2) A spune, implicit, că Ricoeur nu a produs o hermeneutică de sine stătătoare, dincolo de posibila imprudență, înseamnă a încerca să înțelegem propriul său demers hermeneutic raportat la hermeneutica filosofică dezvoltată de Gadamer. Însă tocmai această înțelegere mi se pare a fi dăunătoare. A gândi demersul hermeneutic propriu filosofiei lui Ricoeur în comparație cu hermeneutica filosofică dezvoltată de Gadamer produce o permanentă neînțelegere, întrucât încearcă falacios să suprapună două demersuri complet distincte. Tocmai pericolul încadrării într-o paradigmă bine determinată trebuie evitat întrucât produce o permanentă raportare la o tradiție pentru care „problema hermeneutică" este asumată de la bun început, ceea ce nu se întâmplă în cazul lui Ricoeur. Ceea ce spunem este că ar trebui să fim cel puțin circumspecți atunci când prea rapid, şi poate datorită uşurinței pe care o astfel de etichetare o aduce cu sine în demersul exegetic, îl încadrăm pe Ricoeur în tradiția hermeneuticii clasice. Mult mai simplu ar fi dacă am înțelege că demersul hermeneutic în filosofia lui Ricoeur se naşte dintr-o necesitate de neocolit ca mai apoi să se transforme într-o teorie de sine stătătoare. Subiectul central care dă naştere hermeneuticii sale nu este, ca în cazul lui Gadamer „problema hermeneutică", iar acest fapt odată înțeles modifică fundamental întreaga înțelegere a hermeneuticii sale. Însă şi în acest punct lucrurile nu sunt atât de clare; dacă *Conflictul interpretărilor* poate şi trebuie să fie citit fără Gadamer, *De la text la acțiune* nu poate fi lecturat decât împreună cu Gadamer. Interpretările atât de diverse de care se „bucură" filosofia sa se datorează fără îndoială şi acestei permanente neînțelegeri. Astfel ne vedem obligați să afirmăm cu toată tăria că Ricoeur *nu face hermeneutică pentru hermeneutică.* Nu are importanță că mai apoi Ricoeur îşi modifică propria viziune asupra hermeneuticii, cert este faptul că începutul hermeneuticii lui Ricoeur trebuie căutat într-un alt loc decât în textele care compun volumele în discuție.

(3) Relațiile atât de speciale pe care Ricoeur le poartă cu tradiția teologiei creştine complică extrem problema. Mulțimea de texte pe care va trebui să le numim *teologice,* împotriva voinței lui Ricoeur, şi care pun într-un mod direct problema hermeneutică trebuie de bună seamă luate în considerare. De altfel, singura sistematizare clară a unei posibile teorii hermeneutice aduce în discuție tocmai această problemă: *Sarcina Hermeneuticii, Funcția hermeneutică a distanțării* şi *Hermeneutica filosofică şi hermeneutica biblică* (toate scrise în 1975)[4] care fac corp comun şi nu pot fi privite separat. Iată cum: dacă *tema distanțării* „îmi dă ocazia să-mi marchez contribuția personală la şcoala fenomenologico-hermeneutică"[5] va trebui să privim şi înspre „hermeneutica teologică (care n.n.) prezintă caracteristici atât de originale încât raportul se inversează treptat, astfel încât ea își subordonează, în cele din urmă, ca pe propriul său *organon,* hermeneutica filosofică "[6]. Această subordonare nu este nimic altceva decât *aplicarea* teologică a *distanțării* filosofice despre care Ricoeur ne vorbeşte. Se poate observa cum în acest moment problema hermeneuticii explodează. A subordona hermeneutica filosofică hermeneuticii biblice compromite, pentru a treia oară şi poate în modul cel mai grav, orice înțelegere cât de cât clară a hermeneuticii sale. Nu putem insista îndeajuns asupra complicației masive pe care o aduce în discuție transformarea implicită a lui Ricoeur într-un teolog camuflat în filosof. O astfel de precizare blochează de aici înainte orice încercare filosofică asupra operei sale. Nu ne rămâne decât să speculăm implicațiile filosofice pe care o astfel de deschidere teologică ni le aduce în față, punând mereu accentul asupra faptului că avem de a face cu „un filosof ce se reclamă de la curentul de gândire numit hermeneutic"[7]. Or, tocmai acest aspect, al „filosofului ce se reclamă de la curentul de gândire numit hermeneutic" îl punem aici în discuție.

Note:

1 Nu putem înelege altfel decizia lui Jean Grondin de a nu-i acorda nici măcar o pagină hermeneuticii lui Ricoeur în excelenta sa *Introduction to philosophical hermeneutics,* Yale University Press, 1994 (ediția princeps apărută în Germania data din 1991). Deşi Grondin va reveni asupra deciziei sale inițiale, trei ani mai târziu, alocându-i un întreg subcapitol (*L'horizon herméneutique de la pensée contemporain,* J Vérin, Sorbonne, 1994, *L herméneutique positive du Paul Ricoeur: du temps au récit,* pp. 179-172) analizele sale vor avea de a face exclusiv cu lucrarea *Timp şi Povestire.* Totuşi, într-un articol din 2008 poziția sa va primi o nouă modificare (*Turnura fenomenologică a hermeneuticii după Heidegger, Gadamer şi Ricoeur* , în Revista Vox Philosophia,Volumul I nr 2/2009, pp. 126-144.)

2 Vezi spre exemplu Josef Bleicher, *Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique,* Routledge, London, 1990. Autorul englez vorbeşte despre o teorie a interpretării proprie filosofului francez pornind exclusiv de la două texte: *Ce este un text* (1970) şi *Modelul textului*: acțiunea care are sens considerată ca text (1971).

3 Pentru comparație a se vedea *Metafora Vie,* ed.cit., pp.340-341., respectiv *Sarcina Hermeneuticii* în *De la Text la acțiune,* ed.cit., pp.102-103.

4 A se vedea originea textelor, *De la text la acțiune,* ed. cit., p.385.

5 *De la text la acțiune,* ed. cit., p.6.

6 *Hermeneutica filosofică şi hermeneutica biblică,* ed. cit., p.111.

7 Paul Ricoeur, *Cum să înțelegem Biblia,* ed.cit., p. 6. ■

26 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

corespondență din Lisabona

Teatru-dans plecând de la „Adolescentul miop”

Virgil Mihaiu

Graeme Pulleyn & Romulus Neagu
em
A PARTIR DO ADOLESCENTE MÍOPE
Espectáculo inspirado no romance homónimo de Mircea Eliade
Música: Luís Pedro Madeira
Luzes: Cristóvão Cunha
Terça - feira, 21 de Abril de 2009 às 21h30
Auditório do INSTITUTO FRANCO - PORTUGUÊS,
(Av. Luís Bívar, nº 91, LISBOA)
entrada livre

În sala de spectacole a Institutului Franco-Portughez (unde funcționează și Institutul Cultural Român din Lisabona) a fost prezentat spectacolului de teatru-dans *A Partir do Adolescente Míope* (Pornind de la Adolescentul miop). Realizatori și interpreți: Romulus Neagu și Graeme Pulleyn, pe suportul muzical interpretat *live* de către Luis Pedro Madeira și *light-design* datorat lui Cristovao Cunha. Așa cum indică și titlul, ideea spectacolului se inspiră din *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade. Idee atractivă pentru mulți portughezi cultivați, conștienți că scriitorul, filosoful și istoricul religiilor român și-a petrecut o perioadă crucială a vieții (1941-1945) la Lisabona, unde a deținut funcția de ataşat de presă al Ambasadei României. În ultimii ani am urmărit cariera profesională a lui Romulus Neagu, care a ajuns în scurt timp cel mai apreciat coreograf-dansator român stabilit în Portugalia. Evoluțiile sale ca membru al Companiei Paulo Ribeiro – actualmente foarte bine cotată pe plan național și internațional – au stârnit de fiecare dată comentarii elogioase. În paralel, Neagu și-a dezvoltat și propriile proiecte, originale și îndrăznețe. Despre spectacolul *Invizibilitatea micilor percepții* am relatat pe larg în cronica publicată de hebdomadarul *România literară*, nr. 46/21 nov. 2008.

Romulus Neagu utilizează un limbaj constituit din impulsuri divergente, în care elemente iconografice și problematice ale culturii populare contemporane coexistă, în modalități aparent haotice, cu mișcări și simboluri arhetipale. Surprinde agreabil echilibrul realizat între factorul coreografic și cel teatral. Deși fiecare protagonist este specializat pe unul dintre domenii (Neagu – coreografie, Pulleyn – teatru, Madeira – muzică), în cadrul acțiunii scenice principiile celor trei arte converg într'o viziune sincretică. Realizatorii își autodefinesc astfel creația: „Spectacolul se construieşte în jurul misterioasei relații dintre ființa umană și carte, actul scrierii, plăcerea cititului, obligația de a studia. Se concentrează însă mai ales asupra necesității fiecăruia dintre noi de a-și găsi propria voce, de a descoperi ce trebuie și cum trebuie să spună. Pentru unii asta s'ar petrece prin intermediul cărților, pentru alții al dansului, teatrului, muzicii, științei sau al sportului.” Teza principală ar fi că descoperirile adolescenței rămân cruciale pentru întreg restul existenței umane.

Firește, reprezentația începe cu lungi citate din Eliade – rostite în portugheză, dar uneori repetate în originalul românesc de către Neagu – cărora li se adaugă pe parcurs altele, semnate de Clarice Lispector, Wilfred Owen și Sylvanus Stall. Dar procedeele intertextuale se îmbină cu dialectica mișcărilor. Între cele două personaje din prim-plan apar, se dezvoltă, intră în conflict și se reconciliază interacțiuni asemănătoare acelora dintre om și conștiința sa. Mișcările sunt arareori armonioase, în sens clasic. Predomină cele spasmodice și tipul de „dans-contact”, cu prize quasi-imposibile amintind luptele greco-romane, impus prin anii 1990 de Joseph Nadj (unul dintre maeștrii cu care a studiat Neagu; lista îi mai include și pe Jeremy Nelson, Christine Bastin, Karine Saporta, Thery Bae, Amanda Miller, Felix Rukert; și, apropo de maeștri, primele învățăminte din domeniul dansului contemporan îi parveniseră de la Sergiu Anghel). Este o formă de dans perifrastic, dezintegra(n)t, plasat în relații inedite cu alte manifestări ale motricității umane. Toată această polistilistică-generatoare-de-polisemii oscilează între repere la unison și libertatea improvizatorică. O implicare scenică intensă, cu mare investiție de energii și, din fericire, asezonată cu binevenite doze de humor. Notabilă contribuția muzicianului Luís Pedro Moreira (n. 1970 la Coimbra), cu intervențiile sale mai mult decât funcționale la pian, sintetizator, contrabas și acordeon; o impecabilă „bandă sonoră” interpretată pe viu, stimulatoare, în consonanță cu inventivitatea tandemului Neagu-Pulleyn. Finalul ne readuce la punctul de plecare al pasionantei aventuri scenice – în mansarda imaginară a adolescentului miop...

Participarea publicului s'a înscris în parametri binecunoscuți ai Portugaliei. Comparativ cu standardele noastre, aici dictonul potrivit ar fi *non multa sed multum*. Sfidând criza economică, există încă un „nucleu dur” de spectatori dispuși să guste experimentele estetice ce exprimă esența timpului nostru. Am discutat cu artiștii la finele spectacolului. Au apreciat adecvarea scenei la intenția lor de a se manifesta intensiv, pe un spațiu intimist, de factură „camerală”, cu o reală apropiere față de public. Mi-au mărturisit că au fost încântați de ambianța propice creativității, datorată eforturilor ICR Lisabona. La rândul meu le-am comunicat că așa s'a întâmplat în majoritatea covârșitoare a evenimentelor pe care le-am organizat începând din februarie 2007 până în prezent. Sunt convins că reușitul spectacol s'ar bucura de succes și în România. ■

primim la redacție

Un discurs vexat

În legătură cu articolul *Aventura teatrului nostru* din Tribuna 16-31 iulie 2009 semnat de Ovidiu Pecican în care se ocupă de volumul **Istoria literaturii române. Dramaturgia**, (Editura Academiei Române, ediția I, 2008 și Editura Tracus Arte, 2009) vă rog să aveți bunătatea de a da publicității următoarele precizări:

Cartea este o istorie analitică a **literaturii** române de la început până astăzi și nu a spectacolului, nici a atmosferei teatrale de la Junimea, Cercul de la Sibiu sau a prieteniilor literare în general. Singura intenție, ușor de sesizat de altfel, a fost analiza textelor dramatice într-o manieră atractivă și valorizatoare.

Lucrarea a fost elaborată în pași mici după cum urmează:

O panoramă a literaturii dramatice române contemporane. 1944 - 1984, Ed. Dacia, 1984

Istoria literaturii dramatice române contemporane (1900 -2000) Editura Albatros, 2000

Istoria literaturii române. Dramaturgia, Ed Academiei Române , 2008

Istoria literaturii române. Dramaturgia. Ediția a II-a . Ed Tracus Arte, 2009

S-ar părea că că lipsește o piesă din mozaicul lui Ovidiu Pecican și anume ediția de la Albatros din 2000

Ultima formă a lucrării are un capitol dedicat literaturii dramatice a mileniului trei, deci glumița legată de faptul că am început cu sfârșitul nu se ține pe picioare. Sfârșitul abia acuma a venit.

Nu eu am împrumutat de la Nicolae Manolescu structurarea lucrării în *Monografi, Profiluri* și *Dicționar* ci, probabil, dimpotrivă, așa cum dovedește ediția apărută la Editura Albatros cu nouă ani înainte de *Istoria* lui Nicolae Manolescu.

Nu am nici o afinitate cu lucrările de compilație ale lui Liviu Malița care a semnat două colecții de procese verbale de la vizionările Comisiei ideologice descoperite prin dulapurile Teatrului Național din Cluj și tipărite în două volume universitare. Dacă s-ar apuca să le adune din toată țara, Malița ar avea în curând o operă de o sută de volume. Numai să aibă timp să le transcrie. Este un foarte prost exemplu, cel puțin pentru mine. Eu îl prefer pe George Călinescu.

De aici înainte discursul vexat al lui Ovidiu Pecican trece în delir semidoct: de ce nu e prezentă Eta Boieriu care a tradus o antologie de comedie italiană, de ce nu e prezent Doinaș care a tradus *Faust* (aici se înșeală, Doinaș e prezent dar trebuie să-l descoperi), de ce, hodoronc tronc, nu e prezent Alex Ștefănescu care (cacofonia se potrivește) este de asemenea prezent, dar altfel decât îl știe Ovidiu Pecican. Și întrebările puteau continua: de ce nu este Leon Levițchi, Radu Beligan, Alice Georegscu pentru că și ea traduce din fanceză ca și Aurel ștefănescu bravul actor de la Târgu Mureș care și el traduce din ceva , dar mai ales Ioan Barac autorul primei traduceri din Hamlet ?

Imi cer scuze că am provocat o asemenea stare de disconfort cu această carte dar sunt și remedii: înapoi la Liviu Malița.

Mircea Ghițulescu ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Este identitatea europeană ameninţată de musulmani?

Ing. Licu Stavri

Câteva cărţi recente trag un semnal de alarmă, anunţând că Europa riscă să fie „colonizată" de musulmani şi transformată în „Euarabia". Pankaj Mishra, eseist şi romancier născut în statul Uttar Pradesh, cunoscut pentru studiul sociologic dedicat vieţii în micile oraşe indiene *Butter Chicken in Ludhiana* (Pui cu unt în Ludhiana) şi colaborator frecvent al prestigioasei *New York Review of Books,* se întreabă în *The Guardian* din ce cauză a apărut o astfel de „teorie a conspiraţiei" şi cum se face că n-a fost, deocamdată, contestată serios. Un număr de politicieni şi jurnalişti de vază, europeni şi americani, sunt, pare-se, absolut convinşi că populaţiile musulmane tinere din sudul şi estul Mediteranei sunt pe cale să „cucerească" o Europă debilă, îmbătrânită şi degenerată. Mishra se referă direct la cartea lui Christopher Caldwell, deţinător de rubrică la *Financial Times,* intitulată *Reflections on the Revolution in Europe: Can Europe Be the Same with Different People in It?* (Reflecţii despre revoluţia din Europa: poate Europa să rămână ceea ce este cu alţi oameni între graniţele sale?), caracterizată drept „ireproşabilă din punct de vedere moral" de către *New York Times* şi care i-a fascinat atât pe unii formatori de opinie liberali, cât şi pe mulţi gânditori de extremă dreaptă. Nu contează – susţine Caldwell în acel volum – că musulmanii reprezintă doar 3 – 4 % din populaţia de 493 de milioane a EU. „Bineînţeles că minorităţile pot determina caracterul unei ţări. Ele pot cuceri ţări. Probabil că în Rusia anului 1917 erau mai puţini bolşevici decât islamişti în Europa de azi." Dar nu fanaticii Islamului, ci rata mare a natalităţii musulmanilor este cel mai periculos agent care ar contribui, după Caldwell, la această transformare. Culturile avansate, susţine el, au un trist palmares în această privinţă: întotdeauna, ele şi-au subestimat vulnerabilitatea faţă de culturile mai primitive. Europa Unită, scria Caldwell şi în *The Daily Telegraph,* ignoră, pur şi simplu, „bomba demografică" pe care o găzduieşte şi care, după o vreme, va exploda. Caldwell este convins că toată cultura musulmanilor trăitori în Europa este neobişnuit de plină de aluzii la avantajele practice ale procreerii: chiar dacă musulmanii nu-i urăsc pe europeni aşa cum îi urăsc palestinienii pe israelieni, n-a numit Yasser Arafat – se întreabă, retoric, autorul american – pântecele femeilor palestiniene „arma secretă" aflată în slujba cauzei sale? Caldwell se fereşte să sugereze măsurile ce ar trebui luate de Europa faţă de „o minoritate perfidă". Dar ziaristul canadian Mark Steyn, numit de romancierul Martin Amis „un om care rosteşte lucruri nemenţionabile", nu se fereşte să-şi spună părerea într-un alt bestseller, *America Alone: The End of the World as We Know It* (America izolată: sfârşitul lumii pe care o cunoaştem): într-o eră democratică, nu poţi influenţa democraţia decât prin război civil. Dacă nu-ţi poţi spori populaţia mai repede decât inamicul, atacă-l. Este uşor de imaginat ce furtună de proteste indignate a stârnit formularea pe şleau a acestei idei neo-maltusiene, periculos de asemănătoare cu „Soluţia Finală"; totuşi, încercări de a o pune în practică s-au făcut, nu doar în statele oarecum arbitrar trasate, pe criteriul tribal, ale Africii postcoloniale, ci şi în Europa, bunăoară în fosta Iugoslavie. Bruce Bawer, a cărui carte *While Europe Slept: How Radical Islam Is Destroying the West from Within* (În timp ce Europa doarme: cum este distrus Occidentul dinăuntru de Islamismul radical) – nominalizată pentru National Books Critics Circe Award – este de asemenea extrem de populară, sugerează că înalţii funcţionari europeni, a căror poziţie le permite să hotărască deportarea a sute de oameni pe zi, ar putea adopta o politică de purificare etnică permanentă şi eficace. Unii politiceni par deja dispuşi să treacă la astfel de măsuri radicale. Europarlamentarul olandez Geert Wilders propune expulzarea a milioane de musulmani din Europa. Partidele austriece de extremă dreaptă – care anul trecut au obţinut un surprinzător procentaj de 29 % din votul popular – militează de câtăva vreme pentru înfiinţarea unui minister special dedicat acestui scop. Mulţi comentatori şi politicieni se feresc să definească voalul elevelor, aşa cum a făcut-o André Glucksman, drept „o operaţie teroristă", sau să vadă în polemistul somalo-olandez Ayaan Hirsi Ali, folosit acum de un grup de gânditori neo-conservatori americani, un „Luther al Islamului". După noua carte a lui Bawer, *Surrender: Appeasing Islam, Sacrificing Freedom* (Capitulare: îmbunarea Islamului, sacrificarea libertăţii), aceşti sceptici ar fi „cei traşi pe sfoară de Islamo-fascişti" în egală măsură cu apologeţii multiculturalismului, care, zice el, „l-ar fi putut inventa ei înşişi pe Osama bin Laden". La conferinţele internaţionale, mulţi universitari, analişti şi jurnalişti americani – dar, curios, mai puţini europeni – îi denunţă pe criticii liberali ai lui Hirsi Ali, precum Ian Buruma, Timothy Galton Ash şi alţii, cu o surprinzătoare vehemenţă. Musulmanii obişnuiţi din Europa, demoralizaţi de faptul că au devenit persoane permanent suspecte şi disprețuite, nu se consideră câtuşi de puţin o ameninţare potenţială, nici măcar o comunitate puternică, darmite „cuceritorii Europei". Cum de au apărut, atunci, cărţi cu titluri atât de isterice precum cele menţionate mai sus?, se întreabă Pankaj Mishra. Autorii lor nu s-au distins ca buni cunoscători ai lumii islamice, toţi se fac vinovaţi de ceea ce filosoful Charles Taylor numeşte „gândirea monolitică", acea gândire care se străduieşte să confere unei realităţi extrem de diverse un soi de unitate indisolubilă. Ideea existenţei unui Islam monolitic în Europa i se pare lui Mishra o „jalnică sperietoare", dacă ţii seama de varietatea etnică, lingvistică şi naţională, de diferenţele culturale sau de practică religioasă dintre musulmani. În plus, mulţi dintre aceştia provin din laicizata Turcie, din sincretistele Sind sau Java şi ar fi consideraţi apostaţi în Arabia Saudită, pe al cărei Wahhabism fundamentalist se bazează viziunile occidentale despre Islam. Desigur, şomajul, discriminarea, dezorientarea psihologică fac din mulţi imigranţi musulmani potenţiali recruţi pentru organizaţiile islamice teroriste. Atacurile criminale de la Madrid (2004) sau Londra (2005) trebuie comparate, însă, cu mult mai numeroasele şi mai sângeroasele acţiuni violente ale unor organizaţii teroriste europene, ca IRA sau ETA. Uciderea a sute de mii de musulmani în Irak, Afghanistan, Liban sau Gaza, prezentată în presa europeană drept „victime colaterale", dar descrisă drept ceea ce e cu adevărat în ziarele Asiei, volatilizează atmosfera şi înfierbântă spiritele. Evenimente aparent neînsemnate, precum scandalul caricaturilor daneze, pot crea instantaneu o stare de tensiune mondială. Fireşte, paranoia generală prin care musulmanii sunt identificaţi cu teroriştii este consecinţa firească a atacurilor din 11.09.2001. Aşa-zisa cruciadă împotriva terorismului a administraţiei Bush şi-a avut şi ea partea ei de vină, de care nu sunt străini aliaţii europeni ai preşedintelui american, Tony Blair, Jose Aznár, Silvio Berlusconi. Pentru prima oară în istorie", scrie Caldwell, „europenii trăiesc într-o lume nemodelată de ei." Ceea ce explică şi gesturile de mândrie pătimaşă, cum a fost, în Franţa hiperactivului Nicholas Sarkozy, interzicerea purtării vălului în şcoli de către elevele musulmane, în numele unei „Franţe imaginare", seculară, individualistă şi omogenă cultural. Întrebându-se de ce America este urâtă atât de intens, Caldwell speculează că europenii, care în cultura recentă i-au imitat literă cu literă pe americani (de exemplu, moda scriitoarelor de origine etnică non-europeană, Monica Ali, Zadie Smith etc. a apărut în SUA cu mult înaintea Marii Britanii) doresc acum o „emancipare de sub tutela americană". De aceea, majoritatea s-au opus războiului din Irak şi mulţi cetăţeni chiar din ţările ce au răspuns pozitiv apelului la luptă al administraţiei Bush au încurajat anti-americanismul musulmanilor.

În prefaţa unei cărţi din 1937, scriind despre minoritatea cea mai disprețuită din Europa în acel moment, evreii, romancierul Joseph Roth prezicea: „Evreii nu vor dobândi egalitate completă şi demnitatea libertăţii exterioare decât atunci când ‚naţiunile gazdă' îşi vor fi dobândit propria libertate interioară, precum şi demnitatea conferită de înţelegerea situaţiei celuilalt." Un deziderat ce rămâne actual. ■

28

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Unde mai ești, bătrâne Holmes?

Mircea Opriță

Sir Arthur Conan Doyle n-a inventat povestirea polițistă, dar a ilustrat-o în mod strălucit. Seria holmesiană cuprinde texte de mare succes în epoca trăsurilor cu cai, lucru ce pare să-l fi surprins întrucâtva şi pe autorul lor, care, ca mulți alții, conta pe scrierile sale mai „serioase", construite după canonul literar al epocii victoriene. Aventurile acelea conduse în stil enigmistic se citesc cu plăcere şi astăzi, chiar dacă între timp am intrat în era spațială şi navigăm pe oceanul de date botezat Internet. Principala „găselniță" a lui Conan Doyle este personajul: un detectiv cum lumea nu mai cunoscuse până la el, modelat după clişeele şi tabieturile englezeşti, care nu exclud inteligența ascuțită şi nici ironia subtilă din miezul unui tratament sentimental. Cu haina lui cadrilată, cu pipa în colțul gurii şi lupa mereu pregătită în buzunar, Sherlock Holmes a devenit el însuşi un clişeu memorabil. Nici autorul n-a mai putut scăpa de el, fiind notoriu faptul că, atunci când l-a sacrificat (sătul pesemne de corvoada de a-i născoci noi şi noi conjuncturi polițiste), a trebuit să-l reînvie la protestele unui public căruia îi intrase morbul în sânge.

Fanii contemporani îl doreau mereu viu – ceea ce li s-a împlinit, de altfel, în chip desăvârşit. Casa de pe Baker Street, în Londra, bineînțeles, este şi azi locuința lui Sherlock Holmes, iar o secretară tocmită anume răspunde prompt la telefoanele pe care le primeşte Maestrul. Cu solicitudinea, dar şi cu scuzele de rigoare: din păcate, Holmes nu vă poate vorbi personal, e pe teren, anchetează un nou caz pasionant, poate reuşiți să-l prindeți cu o altă ocazie, într-un moment relaxat. Ne amintim, Sherlock Holmes ancheta numai cazuri delicate, răpiri, substituiri de persoană, furturi de diamante, societăți secrete, crime bine organizate şi aparent imposibil de descâlcit. Intuiția lui funcționa fără greş, dar marele său atu era observația atentă, urmată de deducții făcute din amănunte care altora le scapă. Nu însă şi lui: le punea cap la cap, într-o ordine riguros logică, construind veritabile piste ce conduceau negreşit la criminal. În particular mai săvârşea şi el câte o *crimă,* dar numai în momente de tensiune psihică şi de incurabilă singurătate: cânta la vioară sau – cum lasă să se înțeleagă cu jenă doctorul Watson, umbra şi martorul său permanent – „le mai avea" cu alcoolul şi cu prizele de opiu, deprinse în speluncile sordide pe unde îşi căuta suspecții, travestit într-unul ca ei (activitate „sub acoperire") şi făcând, profesional, dar pesemne şi cu o secretă plăcere, cam ceea ce făcea toată lumea acolo.

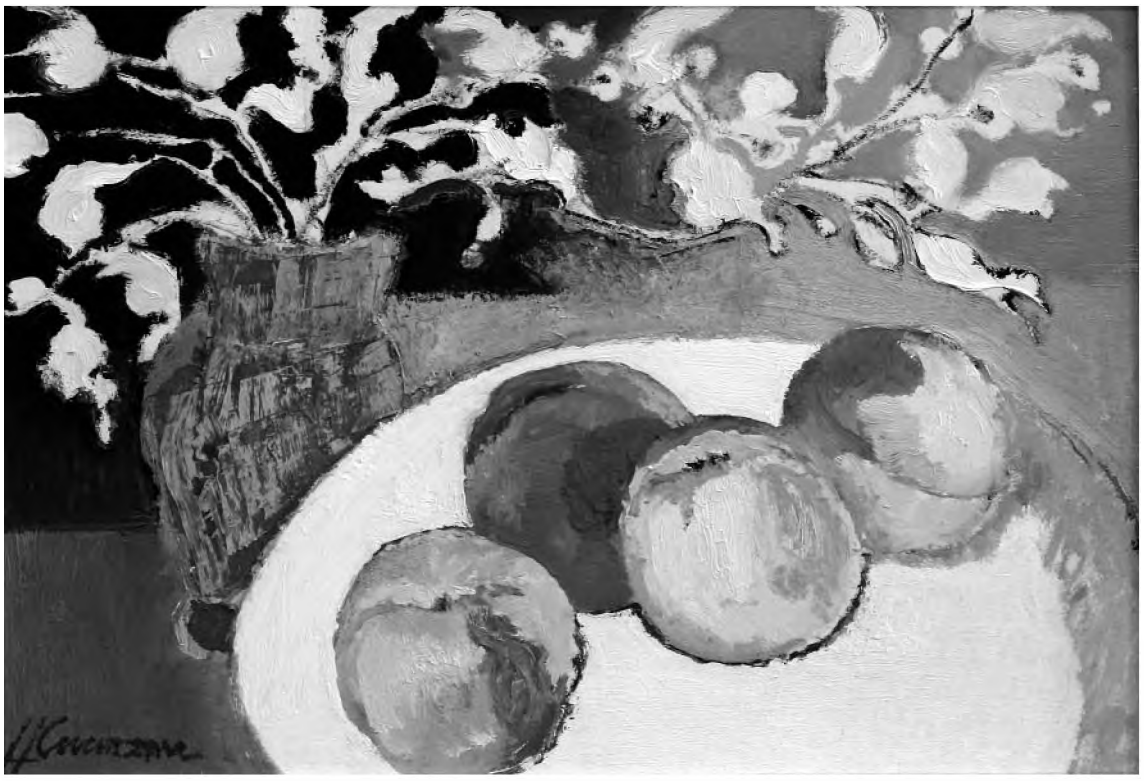
Pe vremea lui, nu se cunoşteau încă amprentele şi rolul lor demascator în criminalistică, încât cel ce dădea discret lecții de specialitate Scotland Yard-ului era constrâns să se rezume la talentul personal de a deduce dintr-un fir de păr găsit la locul faptei, sau după zgomotele paşilor celui ce urca o scară, lucruri surprinzător de exacte despre aspectul fizic şi comportamentul uman. Tehnica analizei amprentelor s-a pus la punct mai târziu, dând destulă bătaie de cap gangsterilor care operau în „Chicago sub teroare", ca să împrumut titlul unei alte poveşti de crimă şi detecție, în care Holmes n-a mai fost direct implicat. Şi nu mai este implicat nici astăzi, când unele cercetări recente fac din această tehnică un instrument aproape infailibil, simplificând afacerea detectivă până în faza de unde cu greu se mai poate țese vreo aventură tensionată pe ea.

Tot un englez, David Russel, profesor la University of East Anglia, trece – prin cercetările sale – mult dincolo de operația curentă de stabilire a identității unei persoane. Amprentele, declară el, sunt capabile să spună diverse lucruri delicate despre un individ, bunăoară dacă e consumator de droguri, sau dacă a folosit recent o armă de foc. Până acum, ca să identifice un astfel de criminal, poliția apela la baza de amprente preexistentă. Acum o poate face rapid cu orice suspect, fie că e client vechi al puşcăriilor, fie că nu. Dovezile se află „la purtător", le are înscrise în piele. Teoretic, e controlabil absolut oricine, fiindcă nu te poți învârti printr-un spațiu oarecare fără să pui mâna pe ceva, fără să laşi amprente. Noua tehnică de analiză îți scoate imediat, din buricul degetului, crima la vedere. Fie că fumezi, fie că te droghezi, viciul nu mai poate fi ținut ascuns: aceleaşi particule magnetice care până azi serveau doar la revelarea celor mai vagi curbe sau vârtejuri conținute într-o amprentă, anulând astfel orice confuzie de persoană, au de-acum înainte şi alte misiuni. Ataşate unor anticorpi într-o suspensie lichidă turnată peste o amprentă, particulele de oxid de fier o explorează rapid, iar în prezența anticorpului-țintă, moleculele soluției se „agață" de el, făcându-l luminescent.

Sunt detectate astfel cinci feluri de droguri: marijuana, cocaina, nicotina, metadona şi un derivat al acesteia din urmă. Aşteaptă la rând drogurile bazate pe opiu, precum heroina şi morfina, pentru detectarea cărora anticorpii există deja şi doar trebuie puşi la treabă, în condiții tehnologice verificate. Aici însuşi bătrânul Holmes, dacă i s-ar analiza amprenta, ar fi într-un oarecare impas, ca şi la nicotină de altfel, fiindcă toate povestirile ce i se rezervă ni-l prezintă ca pe un îndârjit fumător de pipă. Iar dacă o persoană are proasta inspirație să tragă cu pistolul ori să umble cu substanțe explozibile, noua tehnică de detecție îi va găsi automat în amprenta digitală urmele chimicalelor compromițătoare. Fapt suficient pentru ca procurorul să trimită suspectul în instanță. E adevărat că rezultatele analizei pot fi folosite în egală măsură şi de către avocați în sprijinul clientului lor, fiindcă tehnica amintită mai pune în lumină şi alte hibe, chiar genetice, ale purtătorului de amprentă, iar dacă suspectul vizat nu le are, e ca şi eliberat. Trebuie căutat altul.

Până aici, toate bune şi frumoase, vorbim în fond despre criminali, cei căutați odinioară şi de Sherlock Holmes cu o tehnică infinit mai puțin pusă la punct şi, în consecință, cu o mai spectaculoasă paradă de logică şi de intuiție. Tehnica profesorului Russell, concurată îndeaproape de cercetările altor chimişti (Graham Cooks, de pildă, de la Universitatea Purdue), mai pune în evidență din amprente şi boli pe care medicina se străduieşte la rândul său să le descopere, prin diverse controale proprii: diabetul, cancerul, insuficiența renală, bolile de inimă. Doctorii ar avea motiv de bucurie, criminalii mai puțin, fiindcă informațiile din amprentă pot fi comparate cu observațiile din fişa lor medicală, ceea ce contribuie la dovedirea unei vinovății îndată după clasica identificare a suspectului.

Dar lumea nu e plină doar de criminali şi de suspecți de crimă: cei mai mulți dintre cetățenii ei sunt oameni cu respect pentru lege şi cu frică de tribunal. Partea rea a problemei începe atunci când nenumăratele informații conținute de o banală amprentă ajung sub ochii unor persoane din afara domeniului criminalistic, patroni de firmă, angajatori, agenți ai societăților de asigurare, chiar şantajişti de rutină. Merită să-l citățm aici pe profesorul Cooks, ca unul direct implicat în cercetările pomenite: „Dacă vin la dumneata şi las o amprentă pe birou, o să ai la dispoziție fişa mea bio-medicală. Ai putea apoi încerca să afli cât mai multe despre mine, de la loțiunea pe care o folosesc dimineața, până la medicamentele luate la culcare". Lucru oarecum neliniştitor, fiindcă avertizează împotriva unei noi şi profunde imixtiuni în intimitatea privată. Ne ridică în față, încă o dată, spectrul tuturor manipulărilor posibile. Din punct de vedere moral, Sherlock Holmes rămânea, totuşi, corect. ■



Black Pantone 253 U

Zodii în cumpănă - vara 2009

Adrian Ţion

Referindu-se la revista culturală pe care mă grăbesc s-o semnalez cititorilor *Tribunei*, nonagenarul Alexandru Frâncu, un român „trăitor de şase decenii la Rio de Janeiro", afirmă răspicat, cu o admiraţie nereţinută, într-o scrisoare adresată redacţiei din Oradea: „*Zodii în cumpănă* nu este o revistă. E o enciclopedie!" Cine este acest Alexandru Frâncu? Un succint portret spiritual reuşeşte să-i facă poetul şi publicistul Octavian Blaga, redactor responsabil al publicaţiei, la rubrica îndreptată de obicei spre a comenta, intransigent şi ironic, diverse derapaje în ridicol ale mânuitorilor condeiului, *Cacoethes scribendi*. Alexandru Frâncu e un necunoscut pentru noi, chiar dacă a editat în exil patru publicaţii: *România, Nouvelles D'Argentine, Însemnări* şi *Goetheana*. Umblat prin lume, Octavian Blaga îşi continuă comentariul, angajându-se emoţional, patetic, în stilu-i caracteristic, în analiza dureroasă a fenomenului: „... am avut norocul să întâlnim mai multe personalităţi ca domnia-sa, români în lumea largă, de o mare calitate intelectuală şi morală, de o vastă cultură, la o etate înaintată, împinşi de tăvălugul comunist în toate zările, cărora li se refuză preţuirea mai mult decât cuvenită în ţară. Unii s-au dus dintre noi într-o lume mai bună, iar amărăciunea cu care i-am lăsat să plece e un păcat care ne atârnă în spinare. Oriunde i-a purtat destinul, ei au rămas animaţi de o adâncă dragoste de neam, dăruindu-se fără preget şi fără margini cauzei naţionale. Şi noi? Ce am făcut şi ce facem noi pentru ei? Cum le folosim înţelepciunea şi dăruirea? Elitele postromâniste i-au declarat indezirabili, în loc să îngenuncheze în faţa lor. Şi fiindcă aceştia cunoşteau realităţile locului, Filialele Institutului Cultural Român din întreaga lume ar fi trebuit *măcar* să se lase consiliate de aceşti oameni, cum greu o să mai avem." Să îngenuncheze? Să ceară sfatul unor anonimi? Cine? Ei, nişte elite? Unde s-a mai pomenit aşa ceva? Poate numai în legendele despre Ştefan cel Mare şi Daniil Sihastru. Punerea în pagină a problemei ridică mari semne de întrebare pentru diriguitorii culturii de azi. Pentru că veni vorba despre discreditata instituţie condusă, după cum scrie acelaşi Octavian Blaga, în *system failure* de H.R. Patapievici, să vedem cum stau lucrurile la polul opus, adică în rândul „elitelor postromâniste", care batjocoresc (în loc să susţină) cultura română în lume: „Milioane de euro din banii românilor sunt în continuare la discreţia unui H.R. Patapievici, care nu foloseşte limba română decât pentru a înjura, dar *brenduieşte* România pe mâna lui Benedek Levente, care decorează harta României cu labii, îi pune lui Corneliu Zelea Codreanu un penis în gură..." Comentariile despre această stare jalnică de lucruri sunt de prisos. Nu şi cele referitoare la revista unde am găsit atât de energic exprimat acest dezgust pentru cei ce urâţesc faţa României de azi.

Aşadar să ne întoarcem la cuvintele lui Alexandru Frâncu: „*Zodii în cumpănă* nu este o revistă. E o enciclopedie!" Asta nu numai pentru a-mi arăta respectul pentru cei ce preţuiesc de la mari distanţe cultura română, ci şi pentru că Alexandru Frâncu are cu adevărat dreptate. Revista *Zodii în cumpănă*, care apare de trei ani într-o serie nouă la Oradea, cu formatul tip ziar stufos, gros, cu 40 de pagini din diverse domenii ale culturii umaniste, are într-adevăr aspectul unei mici enciclopedii. Editată trimestrial de Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Bihor, în colaborare cu Societatea cultural-ştiinţifică AdSumus şi cu sprijinul Consiliului Judeţean Bihor, *Zodii în cumpănă - vara 2009* a ajuns la numărul 59. E un număr bogat în materiale ce au în vedere în primul rând valorificarea potenţialului cultural local: orădean, bihorean. De aceea e firesc să apară articole despre folclorul bihorean la tv şi despre un spectacol prezentat de Fundaţia „Deo Gloria" la Giula, „capitala românilor din Ungaria" (semnate de Nicu Răcuciu şi Eva Ruja Bányai), pagini de folclor literar din Nimăieşti culese de Maria Colţea Cuceu, informaţii scrise de Lucian Stelea despre Festivalul Teatrului Nescris „Morala satului" revigorat în comuna Sânnicolaul Român, snoave din Bihor cu binecunoscutele personaje Păcală şi Tândală sau prezentarea Festivalului de muzică populară „Mândru-i cântecu-n Bihor". Toate aceste materiale atestă reala preocupare pentru conservarea culturii tradiţionale în „lada de zestre a neamului". Cultura de masă este respectată aşa cum se cuvine. Sunt omagiate personalităţi ca Valeria Peter Predescu, Florica Ungur şi Irina Loghin în vaste materiale realizate de Maximilian Menuţ, Miron Blaga şi George Petrovai.

Dar răsfoind revista constatăm că arealul cultural având epicentrul în Bihor şi împrejurimi se extinde asemenea unei spirale spre alte zone. Ajungem pe calea descrisă de cuvinte la Arad, la Bucureşti şi chiar în Republica Moldova. Aflăm, de pildă, de la Lucian Steia, că la Arad s-a deschis un Centru de Studii Argheziene în prezenţa lui Baruţiu T. Arghezi şi a soţiei sale Doina, care au donat centrului manuscrise, cărţi, documente. Theodor Domocoş publică un interviu luat lui Johnny Răducanu. „Avem un talent deosebit să ne distrugem cultura" spune cu amărăciune în glas popularul artist. Caşin Popescu se ocupă de proiectul „Restaurarea Bisericii Scaune – Bucureşti". Profesorul Ion Coja, sub incitantul titlu *Eu, Ţuţea şi Securitatea*, deapăna amintiri din regimul trecut legate, din păcate, mai mult de persoana sa decât de personajul anunţat triumfal în titlu. Totuşi, reţinem din evocare ostentaţia sfidătoare a lui „nea Petrache": „ – Aţi fost legionar, domnule Ţuţea? l-am întrebat la prima noastră discuţie, pe la începutul anilor '70. – Sunt legionar! a tunat răspunsul. Un răspuns care i-a făcut pe câţiva să se scoale de la masă şi să-şi caute alt loc unde, în Athenée Palace, să-şi vadă în tihnă de cafeaua lor." Despre realităţile crude din Basarabia de azi scrie cu durere în inimă cunoscutul scriitor din Republica Moldova, Nicolae Dabija. Scârbit de falsificările din mass-media locală aservită, el cere în articolul *Ţara Ivanovca* „să se difuzeze de-a lungul Basarabiei un anunţ cu următorul conţinut: Atenţie, pe teritoriul Republicii Moldova nivelul poluării cu minciuni este astăzi ridicat." Ca un ecou augmentat liric la această durere, întâlnim la pagina 17 versurile poetului vâlcean Ştefan Dumitrescu, reunite sub titlul *Ţipăt pentru Basarabia*. Nu mă pot abţine, aşa că voi cita câteva versuri emoţionante: „Ţara Daciei tăiată în două/ Ştefan cel Mare despicat în două/ Inima lui sfâşiată în două/ Văzduhul nostru despicat în două/ Cerul românesc despicat în două/ Neamul daco-românilor sfâşiat în două/ (...) Munţii noştri despicaţi în două/ Limba română despicată în două".

Însemnările polemice, virulente, ale lui Ion Murgeanu, poetul care se consideră un „român prost care plânge la imnul de stat" sunt înscrise sub emblema înveninată *România, un altar profanat*. El porneşte de la scandalul „poneiului roz" şi al Zilelor culturii româneşti din Bochum, Germania, avându-l ca personaj derizoriu pe acelaşi Patapievici denigrat public în repetate rânduri, dar neclintit din funcţie. Preluând parcă tonul invectivelor din articolul alăturat, poetul născut în Petrova Maramureşului, George Petrovai, îşi fixează atenţia pe primatului interesului la clericii români, întrebându-se „ce te faci când păstorul devine mai lup ca lupii" în *Atotputernicia interesului*. Evocarea unui vis din beciurile Securităţii prilejuieşte memorialistului Baruţiu T. Arghezi o subtilă schiţă de portret mamei sale, de la care autorul crede că a moştenit simţul premoniţiei. Sumbra evocare *Visul meu din beci* e atenuată de grija părintească transmisă până în arest sub forma unui geamantan cu haine visat şi apoi primit în realitate, dar şi prin recunoaşterea meritelor de excepţională bucătăreasă ale soţiei sale, cuprinse în vorbele poetului de la Mărţişor: „o supă a Paraschivei face mai mult decât toată literatura mea". Caşin Popescu se ocupă la rubrica *Recuperări* de *Paul Sterian: un poet „încă superficial cunoscut"*, iar în pagina următoare se publică *Acatistul* scris de Paul Sterian. Într-o lumină total negativă, nepotrivită aspiraţiilor sale de mărire este pus N. Manolescu de George Mirea, pentru care actualul preşedinte al Uniunii Scriitorilor este egal cu... „sfânta neruşinare". Autorul loveşte în Sorin Alexandrescu, fostul coleg al lui N. Manolescu, omul de cultură care îl pune pe critic alături de Maiorescu, Lovinescu, Călinescu afirmând că „Manolescu salvează decenii de-a rândul, de neghina comunistă, grâul curat". George Mirea sare oripilat şi argumentează solid că „domnul Manolescu a fost un incredibil propagator al ideologiei bolşevice". Zodiile în cumpănă îşi schimbă reperele, aflate de cele mai multe ori pe suprafaţa unor nisipuri mişcătoare. „Prolifica poetă bilingvă" Mariana Zavati Gardner publică proza *Examenul* care se termină cu o poantă subţire: eroina confundă telecomanda de la televizor cu un calculator necesar la examen. Mai întâlnim şi un fragment dintr-un scenariu de film semnat de Mircea Jecan. Patru cărţi de poezie sunt comentate de Adrian Botez.

O sugestivă descriere în cuvinte a Văii Drăganului face Alexandru Teoran, iar în imagini Augustin Marina. Şi pentru că am ajuns la fotografii, numărul e minunat ilustrat cu instantaneele lui Dan Suciu referitoare la viaţa arhaică de pe aceste ţinuturi româneşti ce trimit nostalgic spre „o lume părăsită".

Aşa arată România de azi, prinsă sub aceste *zodii în cumpănă* prin care trecem. De aceea redactorii publicaţiei au aşezat pe frontispiciu îndemnul *respice, adspice, prospice!* Semne de luare-aminte, de meditaţie, de avertisment... Le-am urmat îndemnul citind materialele care se referă la analiza trecutului, am observat că şi examinarea prezentului e bine reprezentată în cuprinsul revistei, răspunzând unor probleme de zgomotoasă actualitate, dar, din marasmul iscat de actuala criză, nu pot privi decât sceptic spre viitor. E drept (şi o spun cu mâna pe inimă): de acest scepticism nu revista semnalată se face vinovată. Dimpotrivă, conţinutul ei cred că ar putea să ne înviorezе speranţele. ■

Black Pantone 253 U

Memorii de „Atelier” (II)

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”, Baia Mare, 20-27 iunie 2009

Claudiu Groza

Spectacole văzute (de văzut)

Animale de hârtie de Rajiv Joseph (Teatrul Ariel Undergorund, Târgu Mureș, regia Gavril Cadariu), a fost, după opinia mea, unul din cele mai bune spectacole din „Atelier” 2009, în ciuda unor controverse profesionale iscate pe marginea sa între criticii de teatru prezenți la festival. Minimalist şi sensibil, de un firesc al situației dramatice care poate părea sfidător şi jucat cu naturalețe, nuanță şi implicare de cei trei protagoniști, *Animale de hârtie* mi-a indus o stare aparte, amestec de nostalgie, tristețe existențială, bucurie elegiacă, experiment intim şi semn al deşertăciunii vieții. Elevul tupeist care se îndrăgosteşte de profesoara de origami – solitară, vulnerabilă, dar femeie, totuşi, putând controla elanul stângaci-erotic al tânărului – e oglindit în imaginea distrat-vulnerabil-imatură emoțional a profesorului său, şi el implicat afectiv în această poveste imposibilă, atât de comună încât poate fi socotitiă de cârcotaşi drept lipsită de orice calibru dramatic. Personal, n-am socotit-o aşa, ci mi-am asumat-o cum a fost livrată regizoral de Gavril Cadariu, ca pe o fărâmă de viață în care nu există eroi, ci doar supraviețuitori. Forța şi feminitatea Elenei Purea în rolul Ilanei, bâlbâiala emotivă şi frisonul timid al lui Marius Turdeanu în cel al profesorului Andy şi puseele de virilitate cu vocea în schimbare ale lui Andrei Chiran în rolul elevului Suresh au compus un spectacol de atmosferă, de stare, nu de acțiune, care presupune contemplația şi intimizarea semnului scenic. Într-o atare lectură, spectatorul iese câştigat din sala de spectacol. Ceea ce în cazul multora s-a şi întâmplat.

Spectacole văzute (de evitat)

O altă controversă critică a stârnit-o la „Atelier” o producție a Teatrului „Mihai Popescu” din Târgovişte – *Welcome to Romania* de Theo Herghelegiu, în regia autoarei.

Trebuie să spun de la început că spectacolul mi s-a părut un eşec monumental, o bătaie de joc inexplicabiă şi de ne-scuzat la adresa spectatorilor. Textul incoerent, montarea devălmaşă, muzica – *live,* cu fanfară pe scenă – însăilată (cum poți rata o coloană sonoră printr-o *varză* de swing cu muzică populară şi culminând cu *Kalaşnikov* se vede didactic de-a dreptul aici), mişcarea de scenă poticnită, replicile spuse în falset, un decor care parcă n-ar exista, eclerajul haotic, pretențiile abisal-hermeneutice, cu „subtexte” şi „aluzii”, toate fac din *Welcome to Romania* un spectacol de neprivit. Cel puțin în reprezentația văzută de mine.

Welcome to Romania se doreşte o parabolă a degradării civilizației, deja rigidizată, existând doar prin clişee, care va fi înlocuită de o civilizație inferioară, dar emergentă, cea a limacşilor. Parabola validă este administrată stângaci auctorial – articulațiile intrigii sunt şubrede – şi regizoral, inducând doar confuzie. De aceea publicul băimărean nici n-a reacționat pe măsură la nota interactivă a spectacolului. Actorii au accentuat confuzia printr-un joc artificial, în care relațiile nu se mai construiau relevant, iar contrapunctele orchestrei au completat senzația supărătoare a ansamblului.

O *şuşă,* cum se spune în argoul teatral, a fost *Povestea poveştilor,* realizată de Gheorghe Hibovski la Teatrul Tandem din Piatra Neamț, pe texte de Ion Creangă, Mircea Nedelciu, G. Călinescu şi Luca Pițu şi cu cântece de Ada Milea.

Prea puțin „rulat” în lumea mare a literaturii, unde înjurătura porcoasă capătă savoare, bine dozată, Hibovski o ia mai *terre a terre,* ca un țăran care mănâncă icre negre cu polonicul, să-i țină de foame.

Rezultatul e un spectacol la limita vulgarității, creat pentru un public de minimă rezistență culturală, cu apropouri ieftine şi aluzii grosiere, pe înțelesul oricărui iliterat. Păcat nu doar de textul clasic al lui Creangă, ci şi de finețurile lui Nedelciu ori savoarea lexicului pițian, toate trădate de această montare.

Alte spectacole văzute

Regizorul şi scriitorul Petru Maier Bianu şi-a dramatizat, sub titlul *O autobiografie pierdută,* excelentul roman *Inventarul iernilor,* într-o producție a Fundației ACCUMM, în care joacă alături de Eliza Bercu-Bodeanu. Splendidul roman, de o atmosferă elegiac-ironic-confesivă, şi-a găsit din păcate o nu îndeajuns de pregnantă echivalare scenică, dintr-o inabilitate auctorială. Marcat intim de carte, realizându-şi spectacolul cu oameni cu experiență existențială similară, Petru Maier Bianu n-a reuşit să limpezească sensurile profunde, contextuale, istorice, ale unui anume moment, pentru a le face accesibile unui public de altă generație. Fotografiile ce alcătuiau „decorul”, aşternute pe jos ori proiectate – cu Hruşciov şi Gheorghiu-Dej, Fidel Castro şi Ceauşescu, Gagarin, scene de familie ori stema Republicii Populare, apoi Socialiste – nu prea *făceau sens* pentru tinerii spectatori, aşa cum nici trimiterile din text care ne făceau pe cei mai vârstnici să hohotim nu le creau prea mari senzații acestora. Un ton ceva prea încărcat de semnificații al discursului colmata şi mai mult accesibilitatea ansamblului. Poate că o abordare mai frustă, mai cinică, mai abruptă a intrigii ar fi avut un succes mai mare. Personal, ca prieten al lui Petru Maier Bianu şi cititor al romanului său, am rezonat întrutotul la această propunere scenică, însă *focusul* ei a fost prea îngust în context. *O autobiografie pierdută* e un spectacol pentru... supraviețuitori, aş putea spune...

Trei spectacole ale Teatrului Municipal din Baia Mare – încă nu menționate de mine – au completat *portretul* festivalier dedicat instituției-gazdă a „Atelierului”.

Casa Bernardei Alba de Lorca, regizat de Kincses Elemer, a pus în valoare câteva partituri actoriceşti feminine redutabile, dar într-o concepție regizorală banal de cuminte. Un spectacol *corect,* în care regizorul a ştiut însă buna măsură a construcției, lăsând greutatea intrigii pe seama interacțiunii scenice. Bine a fost surprins – iar aici e meritul lui Kincses – erotismul sufocant al *Casei...,* cu eroinele evoluând mereu parcă la limita dintre isterie şi orgasm. Interpretare notabilă: Inna Andriucă – o Bernarda inflexibilă, uscat de rigidă, lipsită nu doar de feminitate, ci şi de afecțiune, o eroină aproape tragică, dar în răspăr, fără focul patimii. Wanda Farkas, Sanda Savolszki, Ariana Presan, Diana Podăreanu şi Gabriela Chirilă – fiicele Bernardei – de o grea feminitate, feline senzuale captive în cuştile camerelor proprii. Dana Bărbosu şi Magdalena Nemeş – La Poncia şi Servitoarea – complice lascive sau încruntat-veghetoare ale celorlalte. În fine, Aurora Prodan, în rolul Mariei Josefa – bestia depravării, torturată de autoritara Bernarda. *Casa Bernardei Alba* se recomandă prin această gamă de partituri feminine bine stăpânite de actrițele de la Baia Mare. Însă lipsa de tensiune a finalului şi unele scene rezolvate fără fantezie sunt minusuri ale montării.

Mai puțin tolerabil prin atmosferă şi tempo a fost *Sarah Bernhardt* de John Murell, în regia aceluiaşi Kincses Elemer şi în interpretarea Aurorei Prodan şi a lui Valeriu Doran. Spectacolul a fost gândit ca un recital al unei actrițe de mare notorietate a teatrului băimărean, e interpretat întrutotul profesionist, dar nu se poate sustrage unui aer oarecum vetust, al teatrului din alte vremuri, cu recitative ample şi uşor emfatice, cu gestică barocă, prea puțin comun ritmului de azi. Un spectacol de văzut de oameni cuminți, calmi, care mai pot gusta şcoala cea bună şi veche a actoriei adevărate. Altfel, miza sa e din start pierdută.

La antipod, aş putea spune, s-a situat *Ivan Turbincă,* o dramatizare de Radu Macrinici după Ion Creangă, în regia lui Dan Țopa. Avem de-a face aici cu o montare extrem de vie, de dinamică, chiar cu aparență haotică, uneori, cu ritm nebunesc, cu gaguri exploatate copios – adică nu mereu echilibrat –, cu un exces de „fum” de scenă care face ca unele secvențe să devină invizibile, dar şi cu scene de dans şi cântece care construiesc o poveste savuroasă, amuzantă. Scenariul permite tot felul de ghiduşii scenice, exploatate ingenios de Dan Țopa, care s-a jucat pur şi simplu cu actorii pentru această montare. Remarcabili au fost Sorin Miron (Ivan Turbincă) – un adevărat pivot al întâmplărilor scenice, Ioan Codrea (Sfântul Petru) – victimă involuntară al farsorului Ivan, ca şi Ionuț Mateescu (Moartea) sau Gabriela Chirilă (Aghiuță), Ioan Costin, un Dumnezeu copleşit adesea de energia creaturilor sale. Potențat de momentele coregrafice, *Ivan Turbincă* a fost un interludiu agreabil al finalului de festival băimărean.

În afara festivalului, dar tot în timpul sejurului de la „Atelier”, ne-a fost oferit şi un spectacol realizat independent de actorii Doru Fârte şi Sanda Savolszki – *Anonimul,* în regia primului, după Giuseppe Berto. Povestea de dragoste a doi oameni care se urăsc, dar nu pot trăi separați, ale căror probleme şi neputințe de comunicare se aşează ca o cortină translucidă între ei a fost redată expresiv de cei doi actori, dar într-o structură regizorală nu mereu coerentă. Destule stângăcii de coordonare şi de descifrare vizuală a tensiunii intime au obturat tonusul spectacolului. Un aer cam convențional a caracterizat de aceea reprezentația, în ciuda unei bune evoluții – nu egale întotdeauna – a ambilor actori. Totuşi, *Anonimul* mi-a întărit convingerea că un actor care joacă în spectacolul regizat de el însuşi e un director de scenă cu riscante, inevitabile precarități. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Despre "Henric IV" de Luigi Pirandello
(tentativă analitică în versuri)

Alexandru Ştefan

Se-ntâmplă uneori, s-arunci în vânt, o întrebare
şi-aştepţi să îţi răspundă'ndat, ce crede, fiecare
Iar cei care te-au ascultat, îşi dau cum cred părerea
Care diferă, e normal, aşa cum cere vrerea!
Mă bucur să aud cu rost, idei la număr multe
Dar când apare cineva, ce nu vrea să te-asculte,
Îţi spune batjocoritor: „Eu cred la fel ca altul
Ce adineaori a vorbit!" şi astfel din înaltul
Dorinţei de-a comunica, rămâne doar dezgustul
Precum din pivniţa cu vin tu ai bea numai mustul!

Două plăceri pot semăna, căci gusturi sunt puţine
Dar argumente sunt cu mii, unul la orişicine!
Acelaşi lucru să îl creadă doi inşi nu-i cu putinţă
Doi dacă sunt, nu pot a fi o singură fiinţă!
Încât atunci când îşi vorbesc, şi se-nţeleg, uimirea
Te va lovi în plin zicând: „Să fie ea privirea
Auzul poate, sau un semn, i-ajută să priceapă,
Când unul este însetat, iar celălalt bea apă?"
Puţine lucruri în comun le împarţi: Bunăoară
Convenţia socială, sau „minciuna necesară"!
O mască purtăm toţi pe chip, pentru-a ne recunoaşte
Deşi omul nu este-aşa, din clipa când se naşte.
Pe drumul vieţii mergem toţi, însă cu mii de mersuri
Aşa m-am hotărât, vezi tu, să scriu aceste versuri.

Au spus mulţi critici deseori[1], de-i cred nu ştiu a zice
Că Pirandello-i admira, pe Hegel, Kant şi Nietzsche
Şi de aceea mă gândesc, s-a hotărât a scrie
De „Henric IV" – un actor cuprins de nebunie!
Căci iată-l pe Bertoldo cum, în piesă vrând să joace
Află că va fi neamţ şi nu francezul care-i place.
Am să vă povestesc pe scurt cam tot ce se petrece
Căci fără fapte teatrul nu-i, scena rămâne rece!

Ideea i-a venit întâi lui Belcredi - un amic
Ce a propus un joc naiv, util doar la nimic
Ca fiecare să îşi ia un nume de-mpărat
Să se creadă stăpânitor, să aibă un palat
şi totul să rămân' aşa, o mascaradă dulce,
Care nimica nu îţi ia, dar nici nu-ţi poate-aduce!
Era la vremea'ceea dar, doamna Matilde Spina
Iubită de un om sărman (iubirea poartă vina)
Care în ea vedea doar pe marchiza de Toscana
şi Henric IV şi-a purtat din acea zi coroana.
La „veşnicul"[2] din ochii lui, doamna n-a dat răspuns,
şi tot ceea ce el simţea a trebuit ascuns
Până'ntr-o zi, când făr'să vrea, căzând el de pe cal
Uitat-a... Doamne!... cine e! Cuprins de-al glumei val
şi-a scos din teacă sabia, şi a pornit la luptă
Ca un Quijote înrăit de-o dragoste înfrântă.

Matilde Spina zice-acum că mascarada toată
L-a 'nebunit de fapt; deci ea nu este vinovată
Iar cei din jurul ei, nătângi, duios îi dau dreptate:
„Un cal şi piaza rea – atât – doar ele's vinovate!"
Bertoldo, supărat, în prag, la prima uşă-apare
Landolfo, Arialdo, toţi, cuprinşi de disperare:
„Pe Papă îl viseaz' ades, de moarte-l prigoneşte
Un gest necugetat! Atât! De-o crimă îl fereşte!"
Şi nefiind deloc de-ajuns această agonie
Pe sora lui a obligat ca mamă să îi fie
Şi rolul să şi-l joace'ntreg, până la disperare
Până ce trupul osândit, de jocu'acesta moare!
Di Nolli, conte, fiul ei, îşi plânge-n zadar mama
De lacrimile care-i curg, Henric nu îşi dă seama

Dar iată-l venind între ei, păşind maiestuos!
Cu chipu'ascuns sub roşu fard, cu un obraz osos,
Pe Damiani Pietro-l cată, văzându-l pe Genoni
„Vă jur, vă jur, Madonna mea", urlă precum bufonii
Dar amintindu-şi de episcopi, îşi înfrânează ura
Ce-l macină necontenit, îi arde limba, gura,
Cum să se nască n-a ales, în treacăt el mai spune
Şi cum doar printre întâmplări se mişcă'ntreaga lume!
Iar orice om dorind a şti ce vrea sau cine este
Vrea să-şi fixeze un concept: "Sunt eu într-o poveste!"
Vrea să-şi repede cât mai des, pân'ajunge să creadă
Ca mai apoi să uite tot, pe sine să se piardă

Deci chipul de ţi-l vrei aşa cum el ţi-a fost lăsat
Fardează-l şi nu te lăsa deloc influenţat
De ce cred alţii că promiţi, de ce vor ei să fii
Eşti unic pe acest pământ, dar în „sute de mii"
Că astfel ajungi să te-ntrebi pe la sfârşit de act
Cine-i nebun sau sănătos în acest fals contract?

Temându-se că poate-a fost surprins ca prefăcut
Întregul grup de „sănătoşi" a înlemnit ca mut
Matilde Spina sta şi ea, ba chiar la fel de mută
Crezând că poate'n ochii lui fusese cunoscută
Cu glas şovăitor grăi, ca posibilitate
Genoni către cei din jur: „Oare luciditate
Să fi fost astă clipă? Sau, poate că e un semn!
Că mintea lui s-a înmuiat! Nu mai e ca un lemn!"

Cum ani mulţi au trecut de-atunci, şi toţi îmbătrâniţi
În aste clipe au rămas, să nu fie uimiţi
Dacă Matilde Spina nu mai pare-a fi marchiză
Anii cu riduri au trecut, ca marea cu o briză!
şi doamna ce a fost cândva-i de nerecunoscut
Dar asta pentru Henric e un lucru de temut!
De vrea'ntr-o zi să-şi vadă iar iubita şi duşmana
Nu prea mai are ce vedea: a'mbătrânit Toscana!
Ruine au rămas în loc precum a vrut doar timpul!

Cum oamenii se recunosc întrezărindu-şi chipul
Şi cum acesta nu mai e cel ce a fost odată
Pe cine să mai recunoşti? Baba nu mai e fată!
Doar Frida, fiica ei, perfect îi seamănă acum!
Cu anii tinereţii duşi, lăsaţi în colb pe drum!
Deci Frida o va'nlocui! Aşa e stabilit!
Pân'ce nebunul împărat se va fi lecuit!

Bertoldo o prezintă cu o plecăciune-adâncă:
„Matilde de Canoss'a fost, şi de Toscana încă!"
Belcredi e înmărmurit, o vorbă nu mai scoate:
„Opt sute ani... au fost uitaţi! Cin' să-i socoată poate?"
Dar zarul ce-a fost aruncat, sorţi cam răuvoitori
Arată-n numerele lui: venind Henric în zori
Şi Spina pretinzând a fi mama iubitei sale
Furia s-a stârnit în el, ca furtuna pe mare!
Ca un tiran poruncă dă, la patru din supuşi
Să'ngenuncheze; însă ei, ca proşti se lasă duşi
Hrănind încrederea de drept a unui dictator
Ce pentru-a dovedi ceva, e gata de omor:
Din pielea de-mpărat nebun îşi iese personajul
Făcând pe toţi să uite-ndat care la era gajul!
"Fino Pagliuca" cheamă el pe Bertoldo-un slujbaş,
Ce se apropie reţinut, asemeni unui laş,
Pe Momo şi pe Franco-l ştie! Aceştia se mândresc
De uimitoarea vindecare a celui ce-l servesc
Însă acesta, cu ochi stinşi, îi cheamă la tăcere
Ceva în el se stinge'ncet, parcă simţirea-i piere
Ce importanţa poate-avea un nume ca oricare
Când cum vrea el te va numi în parte fiecare?
Cu lampa-n mână, vestitor: „Mie acum mi-e silă!"[3]
Le spune Henric, dar de fapt, doar lui îi este milă!
Căci nimeni, în afara lui, nu ştie cine este
Şi apoi pleacă, încheind, actul doi din poveste!

Ce fericiţi se-arată toţi, privind acest spectacol!
Precum auzi proorocind un fals măreţ oracol
Di Nolli, enervat curând, de-această sănătate,
Precum Laerte-n piesa sa, vrea să-şi ceară dreptate
O moartă cu ochi trişti şi goi îi bântuie-amintirea,
O socoteală e de dat, aşa cum cere firea!
Pe nebunie-aruncă vina deodată acuzatul:
„Şi ce ştii tu? Ce poţi să ştii?"[4] se apără-mpăratul
„Vă întrebam de-i mama mea, şi toţi aţi zis ca mine,
Di Nolli, vina morţii-o porţi, şi asta ştii preabine!"

Cu toţii fost-au de acord, ştiau de la'nceput
Că Henric rolul şi-l credea, chiar dureros de mult
Iar calul ce l-a aruncat, căzând cu ţeasta-n glie
A fost împuns de cineva! Grozavă mişelie!
Pierzându-şi minţile atunci, aşa a'ncărunţit,
Căci numai părul alb din cap pe loc i-a amintit
Cine era de felul său, şi acel joc mârşav
Care trăda în cei din jur, cumplitul lor năravl

Lucid în groaznicul prezent, iată! Henric zâmbeşte:
„Cu Frida vreţi să m-amăgiţi? Deci, Frida, te fereşte!"
O ia în braţe hohotind, trezind în ceilalţi spaimă
Belcredi'atuncea către el îl vezi că fuge-n goană,
Strigând că nu este nebun, şi că doar se preface
Degeaba urlă din rărunchi, deci fetei să-i dea pace!
„Nu sunt nebun? Deci nu mă crezi? Cerşeşti dovadă dură
Neîncrederea ţi-oi răsplăti păstrând a ta măsură!"
Fulgerător, cât ai clipi, Henric braţul întinde
Şi sabia lui Landolfo cu poftă o cuprinde
Tăişul aruncându-l drept în al omului pântec
„Nu e nebun, nu e nebun!" se-aude ca un cântec
Din glasul răguşit şi stins, al lui Belcredi care
Ieşind din scenă imediat, nu îl vedem cum moare!

Zarul s-a aruncat din nou, sorţii sunt iar făcuţi
Cei trei consilieri privesc cu ochi holbaţi şi muţi
„Nu-i de ales!" Henric grăi, „Aicea pe vecie
Veţi fi slujbaşi, voi fi stăpân, atâta să se ştie!"
Căci pentru crima ce-a făcut, să stabilească vina
Acei care stau şi privesc cum se lasă cortina!

Nu facem oare toţi la fel în viaţa ce-o trăim?
Când suntem prinşi cu mâţa-n sac, nu stăm să ne gândim!
Pe Freud îl preamărim stupid şi-n operă şi-n stare
Dar dacă Domnu' ne-ar lăsa nebuni de la născare?
Căci viaţa trece peste noi, dar noi nu ştim a spune
„Acesta-s eu, şi unic sunt pentru întrega lume!"
Bunica te crede drăguţ, nevasta chiar frumos
Unul te place când eşti chel, altul când eşti pletos!
Însă oricât te-ai strădui, să'mpuşti, să tragi cu tunul,
Părerea să ţi-o'mpartă, zău, n-ai să găseşti nici unul
Şi-acum vă întreb ca final: în piesa povestită
Voi aţi văzut ce văd şi eu? Nimeni să nu mă mintă!

Note:

1 Mathia Adank în "Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il teatro tedesco"
2 Pirandello Luigi – „Teatru", Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag 210
3 Pirandello Luigi – „Teatru", Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag 250
4 Pirandello Luigi – „Teatru", Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag 255

■

32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Cea mai fericită fată din lume

Ioan-Pavel Azap

CEA MAI FERICITĂ FATĂ DIN LUME
regia RADU JUDE
din 15 mai în cinematografe
MERGI LA LOCARNO CU CEA MAI FERICITĂ FATĂ DIN LUME
3 bilete la Festivalul de Film de la Locarno
60 Bax-uri Bibo
20 de tricouri șmecherease rău
circefilms

Este de domeniul evidenței că în cinematografia română deceniul în curs este revendicat, dominat şi asumat de către debutanți, că aparține regizorilor tineri, aşa numitului „nou val". Regizorii din „vechea gardă", cei care au făcut film şi înainte de 1989, ori şi-au epuizat resursele dar persevereză în eroare devenind propriii lor epigoni (unii animați de bune intenții), ori sfidează pur şi simplu bunul simț şi ies pe piață cu subproduse cinematografice care nu doar că nu le fac cinste, dar sunt de-a dreptul nocive, alungând din sală puținii spectatori care mai frecventează cinematografele sau pervertindu-le gustul. Aceştia trebuie respectați pentru ce au făcut în prima parte a carierei, până când şi-au compromis-o singuri, şi nu pot fi sub nicio formă omişi dintr-o istorie onestă a filmului românesc. O singură abatere semnificativă de la regulă: Nicolae Mărgineanu, care şi-a relansat practic cariera după 1989 (înscriindu-şi în „palmares" un singur eşec: *Logodnicii din America* / 2007). Dintre debutanții primului deceniu postdecembrist, doar doi regizori au confirmat şi au făcut film şi după 2000: Nae Caranfil şi Radu Mihăileanu, acesta din urmă fiind de fapt regizor francez de origine română.

Dacă primul lustru al deceniului care a urmat „anului zero" al cinematografiei române (adică 2000, când pe piață nu a ieşit niciun film românesc, lucru ce nu s-a mai întâmplat de câteva decenii!) a fost mai degrabă o promisiune, prin cîteva titluri remarcabile care încă nu impuneau - cum nici mai târziu nu s-a întâmplat, nici acum nu se poate vorbi de un program estetic comun - o nouă paradigmă mai mult sau mai puțin generaționistă, un „nou val" (sunt de amintit aici, în ordinea debutului: Cristi Puiu - *Marfa şi banii* / 2001, Sinişa Dragin - *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură* / 2001, Cristian Mungiu - *Occident* / 2002, Radu Muntean - *Furia* / 2002, Călin Peter Netzer - *Maria* / 2003, Titus Munteanu - *Examen* / 2003), primul an al celei de a doua jumătăți a fost decisiv, crucial pentru renaşterea cinematografiei româneşti, confirmând că ceea ce s-a întâmplat în trecutul apropiat nu a fost un accident. În 2006 au debutat Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?*), Cătălin Mitulescu (*Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*), Ruxandra Zenide (*Ryna*) şi Tudor Giurgiu (*Legături bolnăvicioase*), iar Radu Muntean a realizat cel de-al doilea şi până în prezent cel mai bun film al său (*Hârtia va fi albastră*). Ce a urmat a fost un proces normal: în jur de zece premiere pe an, din care două-trei filme bune sau foarte bune, unul sau două mediocre, restul proaste ori foarte proaste. La prima vedere poate părea greşit ce spun, dar să zicem că cinematografia română ar produce 100 de filme pe an. Aplicând regula de trei simplă putem constata că, da, filmele proaste ar domina piața - dar şi numărul celor bune ar creşte de zece ori! În orice cinematografie din lume peliculele mediocre şi submediocre domină statistic producția, aşa că... ar fi de dorit ca şi în România să se realizeze 100 de filme anual!

Radu Jude aparține categoriei regizorilor care fac să sporească numărul filmelor bune dintr-un an chiar dacă producția nu creşte. A atras atenția îndeosebi cu scurtmetrajul *Lampa cu căciulă* (2006), multipremiat național şi internațional, unde practică un cinema al simplității, atât la nivelul dramaturgic cât şi stilistic: conflict minor - dar relevant în planul trăirii umane, cinematografiere de factură clasică. Povestea copilului care îşi însoțeşte tatăl la oraş pentru a repara un televizor „antic" nu are nimic sordid, mizerabilist, emoția nu este forțată, contrafăcută prin exploatarea unui subiect la modă. Critica socială este implicită, miza principală fiind autenticitatea trăirii personajelor, a relațiilor interumane.

Cea mai fericită fată din lume (România, 2009; sc.: Augustina Stanciu, Radu Jude; cu: Andreea Boşneag, Vasile Muraru, Violeta Haret, Şerban Pavlu, Andi Vasluianu, Bogdan Marhodin, Luminița Stoianovici, Diana Gheorghian), debutul în lungmetraj al regizorului, este un film uşor mai sofisticat. Dramaturgic este vorba tot despre o istorie simplă, banală, Radu Jude preferând în continuare drama intimistă, în gamă (aparent) minoră. De fapt, alături de *Boogie* al lui Radu Muntean (2008), *Cea mai fericită fată din lume* (re)aduce (şi) „normalitatea" în filmul românesc, prin aceasta înțelegând poveştile desprinse din relitatea imediată, realitate tratată firesc, fără tendențiozitate, nici încrâncenat-apocaliptic ca la Daneliuc sau Pintilie, nici edulcorat-idilic ca la Mircea Mureşan sau sofisticat-parabolic (citeşte găunos) ca la Pița ori Cărmăzan. Normalitate înseamnă şi diversitate - stilistică dar mai ales tematică: nu doar momentele limită ale istoriei (amurgul comunismului sau Revoluția din Decembrie '89, de pildă) sau dramele existențiale „profunde", adică paradigmatice, merită atenție, ci şi dramele & personajele minore, „banalitatea" vieții cotidiene pot furniza subiecte care au relevanță estetică şi morală, care au impact social. Din această perspectivă, prin povestea adolescentei provinciale care câştigă la un concurs de etichete un automobil pe care părinții decid - împotriva voinței ei - să îl vândă, Radu Jude demonstrează, pe de o parte, că valoarea artistică nu este dată în mod automat de abordarea unor teme „grele" - viață, moarte, suferință, revoluții etc., şi, pe de altă parte, că stăpâneşte arta potretului ştiind să definească un personaj, să-l facă memorabil din câteva cadre sau replici banale, că ştie să povestească cinematografic. Acestei acribii i se datorează şi micile defecte ale filmului. Fiecare

Andreea Boşneag în *Cea mai fericită fată din lume*

personaj, chiar şi cel din urmă figurant, îşi are - nu întotdeauna în mod justificat - momentul lui de glorie, ieşirea la rampă, acele câteva secunde în care acțiunea gravitează în jurul său. De asemenea, Radu Jude ezită parcă între ciné-vérité şi secvențele elaborate migălos pe platou (a se vedea căruciorul cu cei doi bebeluşi gemeni sau bătrânul în baston care trec prin cadru cu vădită ostentație pentru a-şi pierde firescul dorit de regizor). De vreo două ori, aparatul de filmat are tendința de a acționa independent, urmărind parcă cu de la sine putere un personaj pentru a reveni după câteva secunde la cadrul inițial, ceea ce iarăşi nu este în tonul general al filmului. Dar aceste momente sunt puține şi nu strică armonia întregului, nu afectează funcționalitatea dramaturgică a ansamblului.

Întoarcerea la poveste, la personaje, departe de ambiguitatea unor metafore care nu fac altceva decât să mascheze vidul de idei, este un numitor comun al „noului val". Nici Radu Jude nu face excepție, iar povestea lui este cuceritoare şi convingătoare. *Cea mai fericită fată din lume* este de fapt un film despre adolescență, vârstă la care omul încă mai poate visa fără a fi tratat ca iresponsabil, dar şi vârsta la care visele „avortate" pot lăsa cele mai dureroase urme. De reținut distribuția impecabilă, în primul rând Andreea Boşneag, în rolul tinerei câştigătoare, care apare cel mai mult în cadru şi duce în spate greul filmul, în jurul ei gravitând întreaga acțiune.

Radu Jude este un regizor care ştie foarte bine ce vrea. Micile stângăcii ale debutului, neglijabile de altfel, se datorează, asta este impresia mea cel puțin, respectului accentuat pentru maeştrii, pentru modelele de care regizorul încă nu s-a despărțit. Nu cred că greşesc afirmând că Radu Jude îşi va da întreaga măsură a talentului în cel de-al doilea lungmetraj. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Singurătatea profesorilor

Alexandru Jurcan

Câteodată se certifică din plin pățania cu *pomul lăudat*. Anul trecut, la Cannes, filmul lui Laurent Cantet, *Entre les murs*, a primit Palme d'Or, iar revistele au început să aplaude curentul de aer proaspăt din cinematograful francez.

Într-adevăr, actori amatori, ficțiune-document, filmare într-o libertate fără nicio restricție. Cantet a redat în stil propriu cartea lui François Bégaudeau, folosind o sală de clasă – *între pereți* – în timpul vacanțelor elevilor, într-o școală din nordul Parisului. Decorul? Aceeași sală de clasă în care se revine în fiecare dimineață. Regizorul a revenit la metoda pe care o aplicase în *Resurse umane*, interesat de un buget minim. Lui Cantet îi repugnă lucrurile prea construite, între parabolă și caricatură. Spune tuturor că filmul său nu e despre școală, ci... în școală. Problema care-l preocupă e rezonanța acelui microcosm spre idei sociale majore. Componența și disciplina claselor periferice din Franța sunt perfect înțelese de... francezi, astfel încât bătaia filmului va fi limitată. Mi se pare, totuși, că s-a consumat prea mult zgomot pentru puțin. Probabil că mă influențează și experiența mea de profesor. Ce e așa genial să filmezi ce se petrece într-o sală de clasă? Și toate ideile filmului ar fi încăput într-un documentar de un sfert de oră. Spectatorii de la noi ar fi tentați să creadă că așa e situația școlii în toată Franța, însă aici e o clasă periferică, cu cazuri speciale (negri, arabi), cu firesc cotidian. Ca și în roman, profesorul provoacă discuții, lansează subiecte, iar ora devine animată, dar și haotică, în timp ce camera pândește gesturi și dialoguri naturale. Un elev repetă convins: „Nu-mi place matematica, nici oamenii politici, nici rasiștii", altul încearcă să explice că hainele fiecăruia reprezintă o exprimare a libertății individuale – așa cred și eu, în timp ce colegii mei luptă de doi ani să introducă uniformele. Cine are dreptate? În orice caz, putem reflecta la grandoarea și mizeriile meseriei de profesor. Rolul profului François este jucat de însuși scriitorul Bégaudeau. Care ar fi ideea? Nu cumva singurătatea profesorului înghițit de sistem? O luptă cu mori de vânt misterioase și implacabile. Profesorul e singur în fața grupului și nu el are întotdeauna ultimul cuvânt. A doua zi trebuie luată de la început lupta cu elevii dificili, care sunt tentați să meargă din nou pe drumul indiferenței. Uneori elevii recunosc autoritatea profesorului, cultura lui, corectitudinea frazelor. Îl vedem adesea obosit pe domnul profesor, dar nu disperat. Chiar dacă o elevă îi spune la sfârșit de an școlar: „Domnule, eu n-am înțeles nimic!". Calitatea lui François este că el incită la dialog, obsedat de propria lui strategie. Meciul din final devine metaforic, adică lupta continuă. Ceea ce îmi place la acest film: meseria de profesor revine în actualitate, într-o coregrafie carnală a privirilor și gesturilor. Numai că e atât de greu să vinzi castraveți grădinarilor... Scuze, știu că filmul e pentru toți, nu doar pentru câțiva inițiați. ■

Adrenalină, testosteron și marketing

Lucian Maier

Am mers la *Bond* ca să văd țoale de clasă, mașini bengoase și gagici mișto. A fost și multă bătaie și a fost în regulă și asta, ca în filme...

Quantum of Solace aduce pe ecrane o poveste nouă, care, în afara titlului pe care îl poartă filmul și în afara identității personajului central, nu are legătură cu scrierile lui Ian Fleming. *QoS* are la bază ideile producătorului Michael G. Wilson, iar povestea a fost scrisă de Paul Haggis împreună cu Neal Purvis și Robert Wade, echipa care a întocmit și scenariul lui *Casino Royale*. Regia îi aparține lui Marc Forster, un tip care a venit în prim-planul cinematografiei americane în 2001, cu *Monster's Ball*.

QoS prezintă lupta lui James Bond cu membrii Quantum, Dominic Greene în special, și pornește din punctul în care s-a încheiat *C.R.* – capturarea domnului White, unul dintre capii Quantum, organizația mafiotă și teroristă care îl sprijinea pe Le Chiffre, eroul negativ al episodului anterior, organizație care a împins-o spre moarte pe Vesper Lind, iubita lui Bond.

QoS e mult mai zgîrcit decît *Casino Royale* în ceea ce privește delectările feminine per minut de peliculă sau glumițele de rutină. Însă *QoS* acumulează puncte la capitolul acțiune de toate felurile, unde fratele său de serie *Bond* din 2006 era ceva mai potolit. În latura *glamour*, ambele filme stau foarte bine.

1. Accesorii:

Mai întîi un Ford Mondeo, apoi un Aston Martin ultra-dotat (pentru Bond în *C.R.*). Costumele Brioni, cu muchia pantalonului tăiată exact pe linia superioară a tălpii pantofului, cu umerii și pieptul lui Bond/Daniel Craig articulate perfect de conturul sacoului. Ceasul: Omega. Utilaje industriale New Holland (în *C.R.*), utilaje Hitachi (în *QoS*). Telefon ultra-șmecher de la Sony Ericsson, care poartă în interior un întreg arsenal de bord și de birou – GPS, fax, card-reader, cameră foto cu zoom optic uriaș si detectare automată a feței –, care permite pozarea unor chipuri aflate la zeci de metri și care, prin satelit, trimite informații direct în computerul principal din sediul MI6. Laptop-urile Sony Vaio, plasmele de înaltă definiție Sony. Alfa Romeo, mașina oficială a răilor din *QoS*. Ford Ka, mașina pentru fete introdusă de personajul Olgăi Kurylenko. Berea Heineken, votca Smirnoff. Coca-Cola Zero. Avioanele Virgin Atlantic. Per total, peste șaptezeci de milioane de dolari au venit din *product placement*, cam o treime din bugetul lui *Quantum of Solace*.

2. Lupte – pe toate fețele și suprafețele posibile:

Bătălie corp la corp la înălțime – pe un șantier în Madagascar în *Casino*, într-o catedrală în reconstrucție în *Quantum*. Cu implicarea unor mijloace de transport aerian: dejucarea unui atentat terorist cu bombă pe aeroportul din Miami în *C.R.*, o luptă pe cinste între avioane în *QoS*. Urmăriri cu mașina: una lejeră în *C.R.*, pentru prinderea lui Le Chiffre, care tocmai îi răpise lui Bond colaboratoarea și viitoarea iubită, pe Vesper Lind; una de zile mari, în debutul lui *QoS*, pe lîngă Siena, cînd Bond încerca să îl aducă în custodia MI6 pe domnul White (aflat în portbagaj) și trebuia să scape de oamenii acestuia. Ciocnire pe ape – doar în *QoS* – Bond căuta să o salveze pe Camille (Kurylenko) din cursa pe care i-o întinsese Dominic Greene (Mathieu Amarlic), fost iubit al fetei și mafiot global. Lupte corp la corp pe pămînt: o grămadă!

3. Fete:

Noul Bond e capabil de sacrificii, iar drumul spre voința extremă de a reuși în muncă traversează o decepție amoroasă. Numele ei: Vesper Lind. Colegă de serviciu, ajutorul lui Bond pe parte financiară în jocul de poker din Muntenegru (*C.R.*). Dacă ne gîndim că Bond îi promisese fetei că va părăsi agenția britanică pentru a fi împreună, poate e de înțeles de ce în *Quantum of Solace* bărbatul e mai puțin receptiv la nurii lui Camille sau ai lui Strawberry Fields (Gemma Arterton) și mai ațîțat de dorința de răzbunare (de unde și numărul mai mic de poante). Astfel că Eva Green în rolul lui Vesper, cu o ținută de *femme-fatale* specifică genului *noir*, rămîne punctul de maximă vizibilitate și atracție între fetele noii serii. În *Casino Royale* apare și o altă doamnă care merită atenția. E interpretată de Caterina Mourino și e o prezență exotică, scurtă și pasională, de la care Bond speră să culeagă cîteva informații (ea fiind soția unuia dintre cei vizați de agent). Însă pe cît e de frumoasă, pe atît de repede e lăsată în compania unei șampanii și a unei linguri de caviar, fiindcă pe Bond îl chemau treburi mai importante.

Tot *Casino Royale* oferă cea mai interesantă secvență intimă, cu Vesper sub duș și Bond așezîndu-se lîngă ea. Cu sprijinul fetei, Bond tocmai omorîse cîțiva *misionari* ugandezi veniți să îi ceară socoteală lui Le Chiffre pentru pierderea unei sume importante de bani. Sub duș ambii sînt îmbrăcați, Vesper e afectată de scena la care participase, își simte mîinile pătate cu sînge, Bond i le curăță în propria gură.

Așadar:

Dacă vreți acțiune sută la sută, fără să vă bateți capul cu verosimilitatea întîmplărilor de pe ecran, dacă vreți un spectacol vizual de bună calitate, dacă vreți explozii și reprize de pac-pac, dacă vreți să vedeți cîteva gadgeturi de ultimă oră, *Quantum of Solace* cade perfect. E filmat și montat cu o precizie milimetrică, suflă alert, arată bine. Eu am descoperit plăcerea de a vedea filme cu Bond prin *Casino Royale*. Poveștile astea sînt ca revistele *glossy* cu subiecte mondene: le răsfoiești, te uiți la poze pentru a vedea ultimul trend referitor la accesorii. Eventual te uiți cu prietenii, să prindă glumele mai bine. Și că tot avem un nou Bond de doi ani: Daniel Craig, cu mutră de Terminator școlit la Geneva+Oxford+Cambridge și zîmbet ascuțit ca o lamă, e o alegere inspirată! ■

34 Black Pantone 253 U

105. *Cenuşă şi diamant*

Marius Şopterean

(*Urmare din numărul trecut*)

Marele decupaj, spune Suchianu, este cheia de rezistenţă a construcţiei unui film. Această etapă – de fapt munca la un decupaj presupune mai multe etape![1] – este una care aparţine laboratorului intim de creaţie al regizorului, aici născându-se în fapt toate semnificaţiile ulterioare pe care cineastul le va răspândi stelar pe suprafaţa întregului film. Pentru cineastul-regizor decupajul sau scenariul regizoral înseamnă dospirea estetică a fiecărei secvenţe, fie că vorbim de scurt- sau de lungmetraj. Lucrul pe fiecare secvenţă, pe fiecare cadru (unghiulaţie, încadratură, mişcare de cameră, gest, replică, coloană sonoră etc.) – în acea unică vizualitate dorită de regizor[2] –, duce la acel plan de intenţii care în final înseamnă construcţia în esenţă a schelei regizoral-dramaturgice cu ajutorul căreia se va clădi viitorul film. Şi asta pentru că *traducerea* unui scenariu literar într-unul regizoral este o trecere dinspre *consens* înspre *sens*.

Scenariul literar este o plajă situaţională, un câmp de evenimente, mai mult sau mai puţin complexe, petrecute întotdeauna la timpul prezent (*live* – ca şi percepţie a publicului). El reprezintă acea suprafaţă dramaturgică închisă în cele cinci ritmeme – conform teoriei profesorului şi scenaristului Dumitru Carabăţ, pe linia unui Vladimir Propp dar şi a structuraliştilor Lucien Goldman, Julien Greimas, Roman Jakobson sau Iuri Lotman –, la capătul cărora criza de început a personajului – provocată de o lipsă – este înlăturată. Sau, dimpotrivă, apariţia la finalul filmului a unei noi lipse poate adânci şi mai mult criza personajului principal. Această geometrie dramaturgică plină de drumuri, popasuri, oprelişti reprezintă *consensul* la care scenaristul ajunge cu regizorul – uneori după discuţii îndelungate. Acesta din urmă este de acord, se află prin urmare în plin consens cu universul creat de scenarist. Consensul existând urmează, de acum înainte, a se ajunge şi la *sens*.

Pe de o parte citirea de către regizor a scenariului, în cazul când el nu este şi propriul său scenarist, presupune standarde ale unui anumit tip de lecturare. Anumite secvenţe le percepe, ca dramaturgie, mai puternice în timp ce trece cu dezinvoltură peste altele pe care le crede minore. Dar minor nu înseamnă şi lipsit de importanţă. Uneori regizorul are dreptul să decidă dacă aceste secvenţe *minore* pot căpăta statutul de *majore* sau chiar *fundamentale*. Atunci, agăţându-se de aceste secvenţe, el le va promova, le va transforma sau le va „naşte" din nou, construind astfel acel unic sens văzut şi dorit numai de el.

Pe de altă parte o secvenţă scrisă cuprinde fapte imaginate de scriitor la un nivel general; cum apare ea povestită în film este „vina" regizorului. El stabileşte lungimea, construcţia şi forma acesteia. Secvenţa scrisă este doar *probabilă*. Secvenţa realizată, regizată este una *certă*. Regizorul este „vinovat" de acea ultimă concretete şi, prin urmare, de acel ultim *sens* la care ajunge. Regia este arta de a da sens faptelor, evenimentelor, întâmplărilor scrise în scenariu. Iar acest lucru se întâmplă *numai* în clipa desăvârşirii *Marelui Decupaj*.

Din pricina devizului şi a bugetului, în clipa intrării în producţie regizorul trebuie să aibă decupajul gata elaborat. Dar, din practică, se ştie că acest lucru este aproape imposibil. Teoretic scenariul regizoral ar trebui să fie prezentat de către regizor imediat producătorului, tocmai pentru întocmirea grabnică a bugetului viitoarei producţii. Producătorul mai întotdeauna doreşte scurtarea pe cât se poate a timpului dintre momentul alegerii unui scenariu şi intrarea acestuia în producţie. În perioada de pre-producţie, activităţi cum ar fi: găsirea unor locaţii (cele propuse în scenariu nu trebuie să fie agreate în totalitate şi de către regizor), folosirea unor „actori-surpriză" descoperiţi de regizor în procesul casting-ului mai întotdeauna pe ultima sută de metri, discuţiile intense cu arhitectul-scenograf sau pictorul de costume, sugestile date de directorul de fotografie etc. - sunt tot atâtea momente de *coacere* a decupajului şi de revenire continuă asupra substanţei dramaturgice propuse în scenariul literar.

De aceea, vorbind despre caracterul explicit (povestirea) dar şi cel implicit (formă şi semnificaţie) al filmului, D.I. Suchianu observă pe bună dreptate strânsa împletire a scenariului de subiect (propus de scenarist) cu scenariul de temă (descoperit şi propus de regizor). Spune „Domnul Cinema": *marele decupaj* înseamnă „articularea unul într-altul a celor două scenarii: unul, cel de subiect, curgător ca un fluviu; celălalt, scenariul de temă, făcut din explozii de frumuseţe, emoţie şi adevăr, împroşcate, presărate de-a lungul itinerariului unitar al subiectului, al intrigii."[3] În ansamblul unui film care durează în medie 90-120 de minute *secvenţele-explozii de frumuseţe*, secvenţe-cheie, descoperite în fapt în munca de elaborare a decupajului, ar fi doar câteva şi ar avea în total nu mai mult de maximum zece, douăzeci de minute. Acestea (la care se adaugă cadre sau chiar detalii) ar închide în ele stilistica şi semnificaţiile întregii opere filmice.[4]
Până la urmă datoria regizorului este de a citi printre rândurile scenariului literar, de a scoate la suprafaţă sugestiile oferite de acesta sau, dimpotrivă, de a oculta asperităţile narative prea evidente. În fond un regizor trebuie să fie „un inventator de detalii dramatice [...] un magician în înţelesul cel mai ştiinţific al cuvântului, adică să fie în stare de a descoperi fapte reale, unde să existe o enormă disproporţie între cauză şi efect". El trebuie să aibă acea calitate prin care „să îmbine, să căsătorească cele două structuri scenariale: să presare, să împroaşte în corpul subiectului, care curge ca un râu, îmbucându-şi fiecare undă în valul următor. Aceste momente de explozie, de emoţie, de frumuseţe şi adevăr, toate aceste scenetemă sunt scurte ca o detunătură, iar apoi lungi ca o avalanşă; puhoi declanşat în mintea spectatorului; potop care varsă sute de gânduri în cascadă."[5] Descoperirea şi exploatarea detaliului dramatic în arhitectura dramaturgică a filmului reprezintă una din coordonatele de bază ale activităţii regizorului de film. Prin detaliu dramatic nu trebuie să înţelegem neapărat acel detaliu ca plan cinematografic. Acesta poate să fie deopotrivă un obiect dar şi o stare, un gest, o replică, o umbră sau chiar o mişcare de aparat. Toate acestea, la un loc sau fiecare în parte, sunt subansambluri ale unei infraestetici generatoare a acelei unice şi formidabile explozie numită sens. În acest caz aproape se poate vorbi de o bombă cu efect întârziat. Ea va exploda cu siguranţă în naraţiune dar nu se ştie când şi, mai ales, sub ce formă: „Când apăsăm pe o manetă şi un munte întreg, sub efectul dinamitei, se năruie, asta reprezintă o inegalitate între cauză şi efect mult mai mare decât deschiderea unei uşi când se pronunţă modesta frază: «Sezam, deschide-te!». Iar disproporţia dintre pricină şi urmări devine vrăjitorească atunci când cinsprezece secunde scurse pe ecranul filmului declanşează în mintea spectatorului puzderie de gânduri, amintiri, închipuiri, judecăţi, ipoteze, socoteli pe lungimea a cinsprezece minute, adică aproape o mie de secunde!".[6]

(*Continuare în numărul viitor*)

Note:

[1] Ca şi scrierea unui scenariu, scrierea unui decupaj presupune mai multe etape, mai multe *drafturi*. Aceasta însemnând că – decupajul fiind infrastructura viitorului film, partea ascunsă a aisbergului –, munca la această structură de adâncime nu este şi nu trebuie să fie una de ordin linear. Se pot decupa secvenţe separat, nonlinear şi nicidecum în ordinea cronologică dată de curgerea firească a secvenţelor aşa cum sunt ele fixate în scenariul literar. Putem alege acele momente secvenţiale despre care credem că sunt mai importante decât altele. Putem începe a decupa finalul după cum avem libertatea să credem că este posibil sau chiar necesar ca finalul să devină în fapt începutul filmului. Munca la decupaj seamănă cu acel *aleatoriu* fixat de regizorul de teatru în timpul repetiţiilor la scenă: după ce linia generală a scenelor precum şi a actelor a fost fixată (în teatrul modern aceasta nu trebuie să urmeze succesiunea scenelor scrise de către dramaturg), regizorul, funcţie de anumite criterii, poate opta pentru a repeta într-o zi sau alta doar anumite scene considerate fie încă nerezolvate, fie mai complexe, pentru ca abia mai apoi, la repetiţiile generale, să se fixeze montajul final.

[2] „Cadrele cinematografice ce intră în componenţa unităţilor superioare sunt combinate conform unor reguli ale alternanţei şi succesiunii, cronologiei şi acronologiei, continuităţii şi discontinuităţii, ale relaţiei descriptiv/narativ etc. (adică ale unui sistem de opoziţii destul de sever constituit) care duc la conturarea unui tablou tipologic al secvenţelor, alcătuind un număr finit de modele ale acumulării semantice ce dirijează orânduirea planurilor cinematografice în secvenţe." (Carabăţ, Dumitru, *De la cuvânt la imagine - Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1987, p. 119)

[3] Modorcea, Grid, *Literatură şi cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1986, p. 139.

[4] A se vedea planul secvenţă din debutul *Cetăţeanului Kane* al lui Orson Welles, sau secvenţa zborului cu balonul cu care se deschide *Andrei Rubliov* al lui Andrei Tarkovski, sau ultimul cadru al capitolului *Clopotul* din acelaşi film, sau secvenţa trăsurii imperiale din *Pădurea spânzuraţilor* al lui Liviu Ciulei, sau secvenţa întâlnirii dintre Aschenbach şi Tadzio din *Moarte la Veneţia* al lui Luchino Visconti, sau secvenţa construirii metroului din *Roma* al lui Federico Fellini, sau cripta cu crucifixul căzut ori vodka arzând în pahare din *Cenuşă şi diamant*... Sau a se vedea cadre relevante: globul de sticlă, săniuţa (*Cetăţeanul Kane*); aparatul de fotografiat aflat pe plaja în care Aschenbach moare (*Moarte la Veneţia*); aparatul de filmat din *Amatorul* de Krzysztof Kieslowski; posterul înfăţişând-o pe Rita Hayworth pe care muncitorul Ricci îl lipeşte în momentul furtului bicicletei (*Hoţi de biciclete*) etc.

[5] Modorcea, Grid, *Literatură şi cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1986, p. 154.

[6] *Idem*, p. 156.

■

Black PANTONE rosu

sumar

revista presei culturale
Claudiu Groza Despre elite în era dinozaurilor 2

editorial
Alexandru Vlad Un coşmar 3
Ştefan Manasia Poate stîrni uragane o picătură-n oceanul de pixeli? 3

cărţi în actualitate
Octavian Soviany "...câte n-au fost prea devreme în viaţa mea" 4
Anca Ursa O lume nu prea confortabilă 5

cartea străină
Vianu Mureşan Jakob Taubes şi literatura apocaliptică 6

teoria
Horea Poenar Monsters Inc.- Nomadism şi teorie literară (I) 7

incidenţe
Horia Lazăr Cenzura şi viaţa intimă 8

istorie literară
Ion Pop Moldov - scrisori către Geo Bogza (II) 10

imprimatur
Ovidiu Pecican Metempsihoză, arhetipal şi istorie în *Adam şi Eva* lui Liviu Rebreanu 11

lecturi
Laszlo Alexandru O personalitate complexă 12

poezia
Duşan Petrovici 14

emoticon
Şerban Foarţă *Subrisio saltat* 15

eseu
Monica Danci Beckett sau inocenţa teatrului absurd 16

accent
Florentina Răcătăianu Ştiinţă şi religie. De la monolog la dialog 18

contacte culturale
Radu Ţuculescu Cu Mara prin Grecia... 20

polis
Mihai Alexandrescu Primii europarlamentari aleşi ai României 21

istoria
Florian Dumitru Soporan Premisele medievale ale construcţiei europene 22

religia
teologia socială
Radu Preda Cele două secularizări 24

dezbateri & idei
Sergiu Gherghina Evazionismul activ 25
Cătălin Bobb A descoperi hermeneutica lui Ricoeur: trei dificultăţi 26

corespondenţă din Lisabona
Virgil Mihaiu Teatru-dans plecând de la "Adolescentul miop" 27

primim la redacţie
Mircea Ghiţulescu Un discurs vexat 27

flash-meridian
Ing. Licu Stavri *Este identitatea europeană ameninţată de musulmani?* 28

ştiinţă şi violoncel
Mircea Opriţă Unde mai eşti, bătrâne Holmes? 29

zapp-media
Adrian Ţion Zodii în cumpănă - vara 2009 30

teatru
Claudiu Groza Memorii de "Atelier" (II) Festivalul Internaţional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 20-27 iunie 2009 31
Alexandru Ştefan Despre *Henric IV* de Luigi Pirandello 32

film
Ioan-Pavel Azap Cea mai fericită fată din lume 33

colaţionări
Alexandru Jurcan Singurătatea profesorilor 34
Lucian Maier Adrenalină, testosteron şi marketing 33

1001 de filme şi nopţi
Marius Şopterean 105. *Cenuşă şi diamant* 35

plastica
Dan Breaz Bolta luminii, între graţie şi armonie 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Bolta luminii, între graţie şi armonie

Dan Breaz

Constituindu-se într-un adevărat metalimbaj al operei sale din ultimele trei decenii de activitate artistică, creaţiile cele mai recente ale maestrului Horea Cucerzan, reunite în expoziţia-eveniment *Bolta luminii, între graţie şi armonie*, de la Muzeul de Artă Cluj-Napoca (5-23 august 2009, cuvânt de deschidere: prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă, Horea Cucerzan şi Dan Breaz, curatorul expoziţiei), reafirmă, într-o manieră personală, dezideratul prefigurat încă din perioada Renaşterii, de a „încorpora" artistul în operă, în sensul asumării integrale a actului creaţiei de către autor. Dacă revoluţiile picturii moderne, prin expresiile sale moderniste, au continuat acest ideal, în sensul unei estetici a rupturii de tradiţie, au existat şi artişti, ca Degas, Seurat sau Balthus, în cazul cărora interesul pentru istoria picturii ca diacronie funcţiona simultan cu idealul asimilării evidente a picturii ca sincronie. În acest sens, considerăm că, asociindu-se acestor tipologii creatoare, maestrul Horea Cucerzan, prin creaţiile sale cele mai recente, se disociază, în acelaşi timp, de unele dintre curentele de gândire sau de unele dintre metodele de creaţie acreditate începând din perioada modernităţii artistice şi până în contemporaneitate, între care putem menţiona critica radicală a umanismului şi a expresiilor artistice ale ideologiei sale, fragmentarea sau dizlocarea imaginii fiinţei umane în reprezentarea artistică, respectiv principiul revoluţionar al originalităţii prin disociere.

Raţiunea estetică a tuturor acestor refuzuri stilistice nu poate fi pusă însă, sub nici o formă, pe seama vreunui tip de tradiţionalism sceptic faţă de valorile noului. Dimpotrivă, una dintre cele mai semnificative împliniri artistice ale operei lui Horea Cucerzan constă în aceea că, refuzând deopotrivă pictura nonfiguративă şi pictura narativă, artistul propune, odată cu esenţializarea datelor realităţii, şi o adevărată comprimare psihologică a timpului în imagine.

Prin esenţializarea datelor realităţii ni se oferă, astfel, o artă a cărei retorică vizuală deţine, totodată, o putere de expresie de o remarcabilă remanenţă persuasivă. Această extraordinară persistenţă expresivă intensifică în permanenţă sensurile imaginilor, dând astfel naştere unei realităţi picturale care este asumată de către artist ca o prezenţă explicită şi învăluitoare totodată, dacă luăm în considerare faptul că argumentele tonale ale ocrului, griului şi oranjului trimit adesea la strălucirile aurului, comunicând, în planul infrarealităţii semnificate, cu universul aurei metafizice. De aceea, chiar şi nudul feminin, adevărată supratemă a creaţiei autorului, este resemantizat, ajungând să reprezinte, la rândul său, în sensul conceptului curatorial propus (*„Bolta luminii, între graţie şi armonie"*), un comentariu implicit, privitor la necesitatea conectării la un principiu vital cu valoare universală, aşa cum acesta poate fi recunoscut în lucrări precum *Odihna Suzanei, Mamă cu copil, Floare tropicală* sau în cicluri ca *Femeia-colină, Dans, graţie şi lumină* sau *Geneze*. Printre cele mai de seamă dimensiuni artistice ale artei lui Horea Cucerzan, care pot fi evidenţiate în cadrul acestor lucrări, remarcăm, pe de o parte, intensitatea evocării sensurilor metafizice ale corporalităţii feminine, prin ipostaze şi prin echivalenţi plastici plurisemantici, iar pe de altă parte, capacitatea acestuia de a se revendica şi totodată de a trăda regulile consacrate ale marii picturi iluzioniste. Artistul a realizat această performanţă prin preluarea unor teme consacrate ale tradiţiei acestei picturi, ambiguizând însă fie proiecţiile perspectivale, fie volumetriile obiectelor sau ale corpurilor evocate tocmai prin revalorizarea rolului luminii, conducând adesea la o „supraexpunere" care provoacă distorsiuni ale formelor sau reconfigurări de altă natură decât binecunoscutele deformări expresioniste. O asemenea solaritate deplină, concretizată de regulă ca o suprasaturare valorică, este atribuită în mod neconvenţional de către artist principiului feminin, a cărui forţă primordială pare astfel absolută.

O atare modalitate expresivă, respectiv distorsiunea formelor realităţii printr-o suprasaturare luminoasă, îşi are originea, asemenea seriei refuzurilor stilistice menţionate anterior, într-o supracodificare a demersului artistic propus de maestrul Horea Cucerzan. Aceleaşi disocieri stilistice trimit deopotrivă la reasumarea picturalităţii ca măiestrie. Din acest punct de vedere, relecturarea sintezelor formale de extracţie pre-renascentistă, a studiilor de nud ale Renaşterii, a sugestiilor sintetismului de extracţie postimpresionistă, a cromatismului intens al fovismului sau a unor sinteze moderne, care se extind, spre exmplu, de la Degas la Petraşcu, desemnează în pictorul Horea Cucerzan un adevărat artist cu vocaţie sistemică. Tocmai această particularitate de viziune creatoare a făcut ca, în cadrul discursului expoziţional, gruparea creaţiilor artistului, în funcţie de câteva cicluri cu valoare de teme dominante (*Graţiile luminii, Dans, graţie şi lumină, Geneze, Armonii florale, Graţie şi culoare* sau emblematicul ciclu al *Femeii-colină*), să aibă şi rolul de a evidenţia posibilitatea de a se realiza translaţii semantice de la un ciclu la altul, fără a se pierde continuitatea demersului său artistic. De altfel, disocierea de alte paradigme artistice, prin schimbarea finalităţii plastice a tehnicilor asumate, concomitent cu păstrarea unei anumite continuităţi cu respectivele direcţii artistice, reprezintă unul dintre însemnele majore ale artei maestrului Horea Cucerzan. De aceea, apreciem că una dintre cele mai remarcabile realizări ale operei acestuia este aceea că, pentru paradigma sa artistică, istoria stilurilor nu este o istorie a avangardelor care se clasicizează, ci o istorie a clasicismelor care se modernizează.

Ajuns la deplina sa maturitate artistică, maestrul Horea Cucerzan reuneşte în această expoziţie nu numai realizările ultimilor cinci ani ai creaţiei sale, ci şi repere semnificative ale întregii sale opere. În acest sens, conceptul curatorial propus pune în valoare unul dintre simbolurile totalizatoare ale creaţiei sale, acela de *praguri ale lumii*, adevărate trepte iniţiatice concretizate plastic în expresiile arhetipului feminităţii şi ale unei naturi panteiste, ambele puternic subiectivizate şi ambele marcate de solaritatea deplină a unei amiezi a lumii. ■

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacţie:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, Bucureşti, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www. rodipet.ro.

Black PANTONE rosu